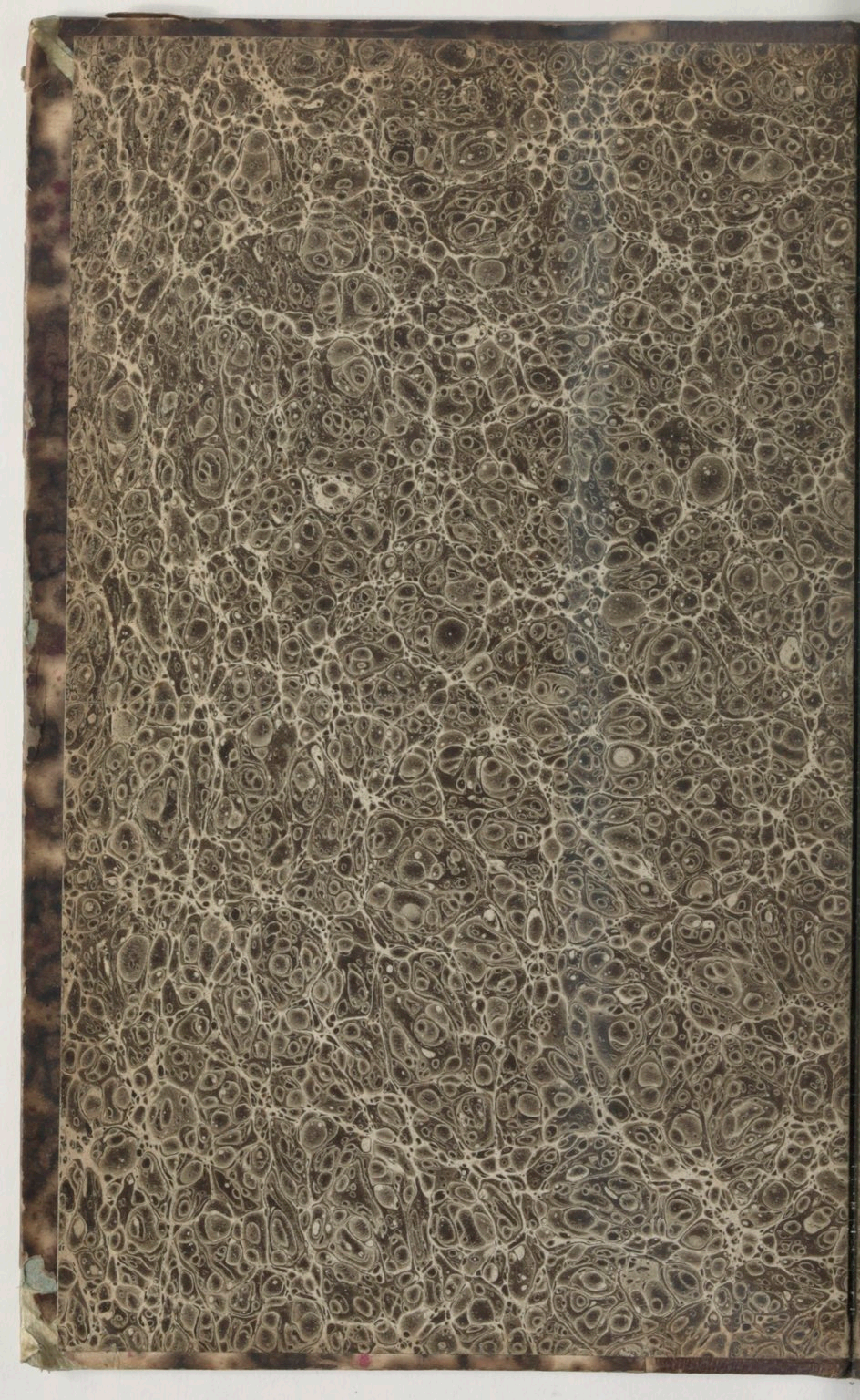


Portraits d'artistes, peintres et sculpteurs









Emmy Dolbrau

PORTRAITS D'ARTISTES

— PEINTRES ET SCULPTEURS —

Paris. — Typ. de Mme Ve Dondey-Dupré, rue Saint-Louis, 46, au Marais.

PORTRAITS

D'ARTISTES

— PEINTRES ET SCULPTEURS —

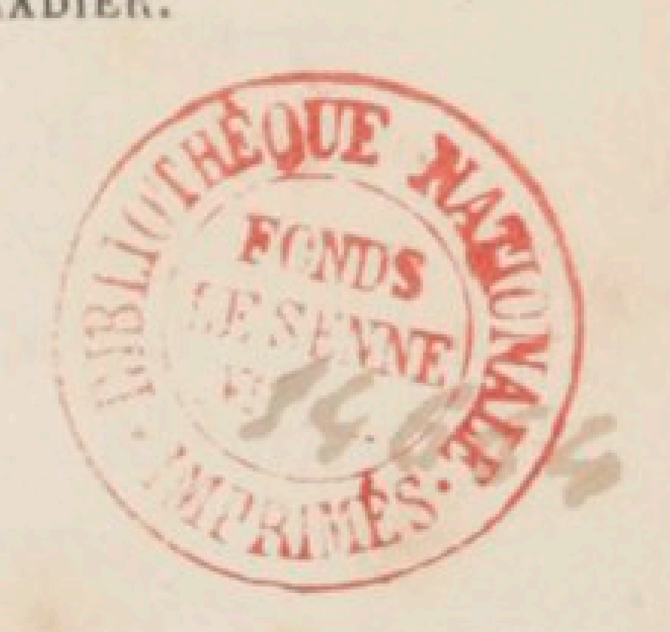
PAR

GUSTAVE PLANCHE

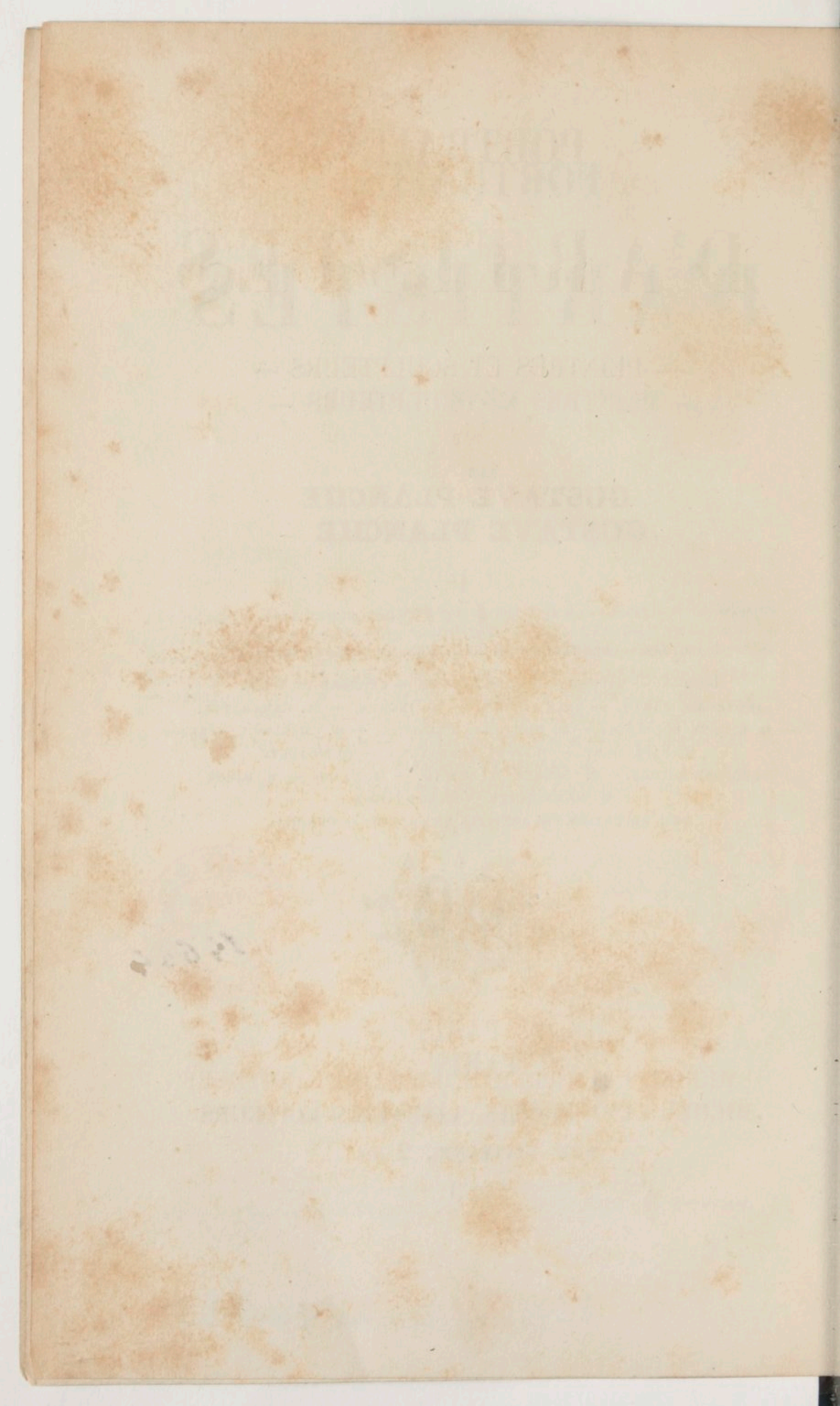
I

PHIDIAS. — RAPHAEL. — MICHEL-ANGE. — LÉONARD DE VINCI.
ANDRÉ DEL SARTO. — JEAN GOUJON. — M. INGRES. — M. CALAMATTA.
— M. EUGÈNE DELACROIX. — M. HIPPOLYTE FLANDRIN. — M. CHARLES GLEYRE. —
M. PAUL HUET. — M. PAUL CHENAVARD. — GÉRICAULT.
LÉOPOLD ROBERT. — M. EUGÈNE DELACROIX. — M. DAVID. — M. BARYE.
M. MAROCHETTI. — PIERRE PUGET.
DE L'ÉDUCATION DES ARTISTES EN FRANCE. — PRADIER.





PARIS
MICHEL LÉVY FRÈRES, LIBRAIRES-ÉDITEURS
RUE VIVIENNE, 2 *bis*
1853



PHIDIAS

D'après les calculs de la critique moderne, Phidias est né environ cinq siècles avant l'ère chrétienne; ainsi les fragments du Parthénon que nous admirons aujourd'hui n'auraient pas moins de deux mille deux cent soixante-seize ans. Car le Parthénon fut terminé dans la seconde année de la quatre-vingt-cinquième olympiade, c'est-à-dire quatre cent trente-huit ans avant Jésus-Christ. Il faut qu'il y ait dans les ouvrages de Phidias un mérite incontestable, puisque après vingt-deux siècles révolus ils sont encore en possession de l'admiration unanime des juges les plus sévères. Toutefois, si l'on veut bien tenir compte des circonstances au milieu desquelles se produisit le génie de cet artiste éminent, on reconnaîtra sans peine qu'il fut singulièrement favorisé par les progrès récents de l'art dont il devait reculer les limites. Sans nul doute, Phidias est un homme du premier ordre; sans nul doute, il appartient à cette famille de génies excellents qui paraissent dans l'histoire à de rares intervalles. Cependant, tout en proclamant l'admirable beauté de ses ouvrages, il ne faudrait pas croire qu'il a tiré tout de lui-même, qu'il n'a eu d'autres maîtres que son goût,

son imagination et sa persévérance. Avant lui, et à cet égard les témoignages historiques ne laissent aucune incertitude, avant lui la statuaire avait produit en Grèce des ouvrages remarquables et dignes d'étude. Le sculpteur dont il reçut les leçons, Agéladas, est compté par les écrivains grecs au nombre des hommes les plus habiles qui aient pratiqué les arts du dessin. Le style de l'ancienne école, connu sous le nom de *style éginétique*, ou de *vieux style attique*, commençait à se modifier et à corriger la sécheresse et la raideur que la critique lui a si justement reprochées. Si donc Phidias s'est montré supérieur à son maître, il doit beaucoup à celui qu'il a dépassé. Mais l'état de la statuaire, cinq siècles avant l'ère chrétienne, ne suffirait pas à expliquer l'excellence et le nombre des ouvrages de Phidias. La transformation du style éginétique, en ouvrant à son génie une route nouvelle, n'aurait pas produit le Parthénon. A cet avantage si important, il faut ajouter l'amitié de Périclès ; car, sans l'amitié de Périclès, Phidias n'aurait pas donné la mesure complète de ses facultés; à peine eût-il réussi à se connaître lui-même. Périclès a été pour Phidias ce qu'ont été, pour Michel-Ange et Raphaël, Jules II et Léon X. Livré à ses seules forces, Phidias eût tout au plus produit d'admirables statues; avec l'assistance de Périclès, il a créé un monument dont les débris sont pour nous, et seront sans doute pour la postérité la plus reculée, un enseignement inépuisable. Il lui fallait l'amitié du maître d'Athènes pour dérouler sur un espace de cinq cents pieds la grande fête des Panathénées, pour graver aux flancs du Parthénon le combat des Lapithes et des Centaures, et sculpter sur les tympans des deux frontons du temple de Minerve les images des dieux et des héros.

Tout se réunit donc pour faire de Phidias le roi de son art. La statuaire n'attendait qu'une impulsion puissante pour

atteindre à la beauté suprême; et Périclès voyait dans les grands monuments, non-seulement un admirable exercice de l'imagination humaine, mais un moyen de gouvernement. Pour contenir l'inconstance des Athéniens, il ne se fiait pas au seul pouvoir de son éloquence ; il appelait à son aide le génie des peintres et des sculpteurs. Et en effet, il ne fut pas trompé dans son attente. Les auxiliaires qu'il avait invoqués lui concilièrent la sympathie publique. Éblouis par les merveilles qui naissaient à la voix de Périclès, les Athéniens lui obéirent longtemps sans murmurer. Cependant le génie démocratique, en se réveillant, retrouva ses vieilles jalousies. Un ouvrier de Phidias, à l'instigation des ennemis de Périclès, accusa son maître d'avoir dérobé une partie de l'or destiné au manteau de Minerve. Or, ce manteau, d'après les calculs de l'abbé Barthélemy, ne coûtait pas moins de quarante talents, c'est-à-dire deux millions neuf cent soixante-quatre mille livres de notre monnaie. Mais Périclès avait prévu cette accusation, et pour la déjouer, il avait engagé Phidias à placer le manteau de telle sorte qu'il pût le détacher et le peser devant ses juges. Battus sur ce point, les ennemis de Périclès accusèrent Phidias de sacrilége : ils lui reprochèrent d'avoir placé sur le bouclier de Minerve son image et celle du chef de la république. Quelle que fût la valeur légale de cette dernière accusation, qu'il fût ou non permis à Phidias, par la constitution d'Athènes, de placer sur le bouclier de la déesse son image et celle de Périclès, sous la figure de deux soldats athéniens attaqués par des Amazones, comme cette accusation, accueillie par le peuple assemblé, eût emporté peine de mort, Phidias prit la fuite et se réfugia chez les Éléens. Périclès, pour distraire les Athéniens de ce procès qui devait le perdre en perdant Phidias, fit rendre le décret qui fermait aux Mégariens le port d'Athènes et ceux des villes alliées. Puis vint

l'union d'Athènes et de Corcyre contre les Corinthiens, puis la guerre corinthiaque, et enfin la guerre désastreuse du Péloponèse. La fuite de Phidias était l'origine de ces grands événements; aussi disait-on que *Phidias était nécessaire à la paix*. Suivant Aristophane, ce fut cette *petite étincelle* qui alluma l'incendie général. Les Éléens avaient fait vœu d'élever à Jupiter un temple et une statue. Phidias fut chargé de la statue; le temple fut construit par Libon. D'après le témoignage de Plutarque, Phidias serait mort dans les prisons d'Athènes, empoisonné par les ennemis de Périclès, qui auraient rejeté le crime sur le chef de la république. D'après le témoignage de Philochore, après un séjour de sept ans chez les Éléens, il aurait été de nouveau accusé de vol et mis à mort. Ainsi, le témoignage de Philochore contredit formellement l'assertion de Plutarque. Or, Plutarque vivait six cents ans après la mort de Phidias, et Philochore écrivait cent cinquante ans après l'événement. Les philologues ont proposé une légère variante dans le texte de Philochore. Au lieu de: *par les Éléens*, il faudrait lire: *chez les Éléens*. Cette leçon aurait l'avantage de se concilier très-bien avec les éloges qu'Aristophane prodigue à Phidias dans sa comédie de *la Paix;* éloges qui ne pourraient se comprendre, et qui, sans doute, auraient excité les murmures de l'auditoire, si Phidias eût réellement été mis à mort, pour vol, par les Éléens. La comédie de *la Paix* fut jouée dix-huit ans après l'achèvement du Parthénon; dans cette comédie, Aspasie et Périclès sont rudement traités; quant à Phidias, Aristophane ne parle que de son *infortune*, et il ajoute: *la paix a fui avec lui*. Si Phidias fût mort d'une mort infamante et méritée, est-il probable que le poëte comique eût osé reprocher aux Athéniens leur injustice envers Phidias? D'ailleurs, un fait postérieur à la mort de Phidias suffirait à réfuter l'ancienne leçon de Philochore. Si Phidias, au lieu

de mourir *chez* les Éléens, fût mort *par* les Éléens, comment ses enfants auraient-ils été institués prêtres de Jupiter, à perpétuité, sous le titre de *Phaïdrontes?* Ils devaient, en cette qualité, veiller à la propreté, à l'éclat de la statue. Chaque fois qu'ils se mettaient à l'œuvre, ils offraient un sacrifice à Minerve Ergané. De plus, la maison et l'atelier de Phidias furent religieusement conservés, et au milieu de cet atelier fut élevé un autel consacré à toutes les divinités, pour exprimer sans doute que Phidias avait dignement représenté tous les dieux. Comment concilier de tels honneurs avec une mort infâme? La maison et l'atelier de Phidias et l'institution des Phaidrontes subsistaient encore au temps de Pausanias, six cents ans après la consécration de la statue de Jupiter; enfin le témoignage des Pères de l'Église réfute et l'assertion de Plutarque et l'ancienne leçon de Philochore. Dans les reproches véhéments qu'ils adressent aux statuaires grecs, ils n'ont pas oublié l'attachement de Phidias pour Pantarcès; mais ils ne parlent ni de vol, ni de sacrilége. Ainsi, par la comparaison des témoignages historiques, nous sommes amené à croire que Phidias est mort paisiblement chez les Éléens, regretté des Athéniens, environné de gloire et d'honneurs.

Le premier ouvrage de Phidias exposé aux regards publics fut, dit-on, la statue de Minerve Area ou de Minerve guerrière des Platéens. Quoique élevée avec le produit des dépouilles enlevées aux Perses à la bataille de Marathon, il est probable qu'elle ne fut exécutée qu'après les victoires de Salamine et de Platée; car si Mardonius ou Xercès, lorsqu'ils incendiaient la Grèce, l'eussent trouvée debout, ils ne l'auraient pas respectée. Le corps était de bois doré; la tête, les mains et les pieds étaient de marbre pentélique. La Minerve Poliade, ou protectrice de la ville, élevée dans l'Acropolis d'Athènes, bientôt après la Minerve des Platéens, fut, comme

celle-ci, payée sur les dépouilles de Marathon. Elle était de bronze, et d'une telle hauteur que, du cap Sunium, les navigateurs découvraient l'aigrette de son casque. Phidias avait alors vingt ans. En raison de sa jeunesse, on lui adjoignit le peintre Parrhasius, qui dessina les bas-reliefs placés sur le bouclier, et le sculpteur Mys qui les modela. Vers le même temps, Phidias exécuta, pour la ville de Pellène en Achaïe, une statue de Minerve en ivoire et en or. L'union de ces deux matières dans la sculpture n'était pas une invention nouvelle; mais, grâce à l'accroissement de la richesse, Phidias produisit des colosses supérieurs en magnificence à tous les ouvrages du même genre. Sous l'administration de Cimon, les Athéniens élevèrent dans le temple de Delphes, en mémoire de la victoire de Marathon, treize statues, œuvre de Phidias, savoir: Apollon, Minerve, Miltiade, et dix héros représentant dix tribus d'Athènes. On croit que ces statues étaient de bronze. Vers le même temps, lorsque Cimon, par ses victoires, multipliait les alliés d'Athènes, les habitants de Lemnos offrirent à la république une statue de Minerve, qui porta le nom de Lemnienne. D'après le témoignage de Pausanias, jamais Minerve ne fut représentée sous des traits plus dignes d'elle. Selon Lucien, jamais femme plus belle ne fut créée par la main de Phidias. Ce fut le premier ouvrage sur lequel l'artiste inscrivit son nom. A cette époque, il avait déjà formé, par ses leçons, deux élèves habiles: Alcamène et Agoracrite. Dans un concours ouvert pour une statue de Vénus Uranie, le modèle d'Alcamène fut préféré à celui d'Agoracrite; l'opinion générale était que Phidias avait aidé Alcamène non-seulement de ses conseils, mais de sa main; et plus tard cet ouvrage lui fut attribué par Varron. Les travaux que nous venons d'énumérer et dont aucun, malheureusement, n'est parvenu jusqu'à nous, avaient acquis à Phidias une éclatante renommée. Aussi fut-

il chargé de diriger tous les travaux entrepris par ordre du peuple, dès que Périclès parvint au gouvernement de la république. Il avait alors environ cinquante ans. A l'exemple de Callimaque, de Scopas et de Polyclète de Sicyone, il avait des connaissances profondes en architecture. Les deux hommes habiles à qui fut confiée la construction du Parthénon, Ictinus et Callicrate, n'hésitèrent pas à travailler d'après ses plans. Phidias exécuta pour le Parthénon la statue de Minerve, placée dans l'intérieur du temple, et une partie des sculptures extérieures. Le reste fut exécuté, sur ses dessins, par ses élèves ou par les artistes qu'il s'adjoignit.

Phidias travailla longtemps à la statue de Minerve; car il demandait, pour traduire sa pensée, *de la tranquillité et du temps*. De plus, avant de commencer l'exécution définitive de ses œuvres, il avait l'habitude de soumettre ses modèles au jugement public, et il les corrigeait après avoir consulté la multitude. Phidias avait d'abord l'intention d'exécuter en marbre la Minerve du Parthénon; le marbre était moins coûteux que l'ivoire. Il prit l'avis du peuple, qui se prononça pour l'ivoire : car il ne voulait, disait-il, pour la statue de Minerve, que les matières les plus précieuses. La hauteur de la figure était d'environ trente-six pieds. Elle était debout, couverte de l'égide et vêtue d'une tunique *talaire;* elle tenait d'une main la lance, de l'autre une Victoire; son casque était surmonté d'un sphinx; dans les parties latérales étaient deux griffons, et, au-dessus de la visière, huit chevaux de front, lancés au galop. Les draperies étaient d'or; les parties nues, d'ivoire; les yeux étaient figurés par deux pierres précieuses. Sur la face extérieure du bouclier posé aux pieds de la déesse, était représenté le combat des Athéniens et des Amazones; sur la face intérieure, celui des Géants et des Dieux; sur la chaussure,

celui des Lapithes et des Centaures; sur le piédestal, la Naissance de Pandore. Le peuple défendit à Phidias de graver son nom sur la statue; l'artiste, pour éluder cette défense, donna ses traits à un soldat athénien, et à un autre ceux de Périclès, dans le combat des Amazones. Les sculptures extérieures du temple étaient, comme l'édifice, de marbre blanc; les deux frontons étaient ornés de figures mythologiques en ronde-bosse. Du côté de l'orient, où se trouvait l'entrée du temple, on voyait au centre, Minerve sortant du cerveau de Jupiter; à gauche, deux déesses assises, Cérès et Proserpine; puis, Thésée; et dans l'angle, le char d'Hypérion, qui ramenait le jour; à droite, une Victoire ailée, les trois Parques, et le char de la Nuit. Sur le fronton occidental, au centre, était Minerve donnant à l'Attique l'olivier, et Neptune un cheval; à gauche, une Victoire sans ailes, Vulcain et Vénus; et, dans l'angle, le fleuve Ilissus à demi couché; à droite, Amphitrite, Palémon, Leucothoé, Latone tenant ses deux enfants sur ses genoux, et, dans l'angle, un héros nu. Sur la face extérieure des murs de la *cella*, à la hauteur de la frise, sur un espace de plus de cinq cents pieds, des quatre côtés du temple, était figurée la procession des Panathénées; dans les métopes de l'entablement extérieur était représenté le combat des Lapithes et des Centaures.

La statue de Jupiter Olympien était, comme celle de Minerve, d'or et d'ivoire; mais elle était beaucoup plus grande. Le temple, construit par Libon, avait à peu près la même hauteur que le Parthénon, environ soixante-quatre pieds; le Jupiter Olympien, quoique assis, n'avait pas moins de cinquante-six pieds. Ainsi, suivant l'expression de Strabon, il n'aurait pu se lever sans emporter la toiture de l'édifice. De la main droite, il portait une Victoire d'ivoire et d'or; et de la main gauche, un sceptre surmonté d'un aigle; sa

chaussure était d'or, ainsi que son manteau, sur lequel Phidias avait figuré des animaux, des fleurs, et surtout des lis. Le trône, incrusté d'ébène, d'or et d'ivoire, et orné de pierreries, offrait sur toutes ses faces des figures en ronde-bosse, des bas-reliefs et des peintures. On y voyait les Grâces et les Heures, filles de Jupiter; le Soleil sur son char, la Naissance de Vénus, Diane perçant de ses flèches les enfants de Niobé, Prométhée enchaîné sur le Caucase. Comme Panænus, beau-frère de Phidias, lui demandait où il avait pris le modèle de son Jupiter, Phidias lui répondit qu'il avait voulu traduire ces vers d'Homère: « Il dit, et abaissa ses sourcils en signe d'approbation; la chevelure sacrée du dieu-roi s'agita sur sa tête immortelle; le vaste Olympe en trembla. » Strabon dit que Phidias est le seul qui ait *vu* les dieux. A l'exception de la Vénus de Praxitèle, aucun ouvrage de l'art antique n'excita une admiration aussi vive, aussi unanime, que le Jupiter Olympien de Phidias.

La Minerve et le Jupiter n'existent plus; mais nous possédons de nombreux fragments des sculptures extérieures du Parthénon; quelques-uns de ces fragments sont au Musée de Paris; la plupart sont au Musée Britannique. Lord Elgin a vendu au parlement de la Grande-Bretagne, pour trente mille livres sterling (sept cent cinquante mille francs), une grande partie des Panathénées, plusieurs morceaux du combat des Lapithes et des Centaures, et enfin plusieurs figures mutilées des deux frontons. A l'époque où lord Elgin rapporta, sur un navire, ces fragments inestimables du Parthénon, des voix nombreuses l'accusèrent de sacrilége, de barbarie. Byron mêla ses vers à ce chœur de reproches. Quant à nous, il nous semble que nous devons remercier lord Elgin d'avoir acheté ces fragments, qui, sans lui, auraient disparu sous le canon turc. La guerre de l'indépendance a porté au Parthénon de rudes coups, et ceux qui

ont pu visiter les ruines d'Athènes s'accordent à déclarer que, sans lord Elgin, il ne resterait plus guère du temple de Minerve que des tronçons de colonnes. Nous ne savons pas si lord Elgin, en livrant au parlement britannique, pour une somme de sept cent cinquante mille francs, les débris de l'œuvre de Phidias, a fait une bonne ou une mauvaise affaire ; mais eût-il triplé le capital engagé, et nous doutons fort qu'il en soit ainsi, il mériterait encore la reconnaissance de tous les amis de l'art.

Lorsque le parlement britannique eut résolu d'acquérir les marbres grecs de lord Elgin, il ouvrit une enquête sur l'authenticité et la valeur de ces ouvrages. Les connaisseurs de Londres furent consultés. La première question, celle de l'authenticité, donna lieu à une très-courte discussion ; car Stuart, dans ses *Antiquités d'Athènes*, avait rapporté un passage de Plutarque où il est dit que les sculptures du Parthénon ont encore autant de fraîcheur que si elles venaient d'être taillées par le ciseau de Phidias. Quant à la valeur de ces ouvrages, les avis ont été divers, et nous croyons utile de les rapporter ; car ces avis montrent clairement le danger des doctrines académiques. Il s'agissait de savoir si ces ouvrages méritent ou ne méritent pas les éloges prodigués à Phidias par Lucien, Pausanias, Plutarque, Strabon, Pline l'ancien. A moins de croire que toute la Grèce, si compétente dans ces questions, s'était trompée, les juges consultés par le parlement devaient, avant même d'avoir vu les marbres du Parthénon, être disposés à l'admiration. Mais, sans doute, ils auraient craint de compromettre leur dignité en se rangeant sans résistance à l'avis de la Grèce. Selon M. Richard Payne, ces ouvrages sont au-dessous de l'Apollon, du Laocoon, et ne méritent que le second rang parmi les monuments de l'art antique. De plus, les figures drapées sont fort au-dessous des figures

nues. Selon Flaxman, l'Ilissus ne vaut pas le Thésée; le Thésée est supérieur au Torse, mais inférieur à l'Apollon, qui est, dit-il, la plus belle statue connue, celle qui exprime le mieux l'idéal de la beauté. Les bas-reliefs du Parthénon sont les plus beaux ouvrages de l'antiquité, si l'on excepte le Laocoon et le Taureau Farnèse. Selon M. Jos. Nollekens, le Thésée a la même valeur que l'Apollon et le Laocoon. M. Benjamin West, M. Westmacott, M. Alex. Day, mettent le Thésée et l'Ilissus au-dessus de l'Apollon, du Torse et du Laocoon. Ils motivent leur opinion en disant que ces figures ressemblent plus que l'Apollon à la nature parfaite. Selon M. Westmacott, le Thésée est la nature vraie; l'Apollon est une nature idéale. Visconti, appelé à Londres pour donner son avis après les juges que nous venons de nommer, n'hésita pas à déclarer que les fragments du Parthénon lui paraissaient satisfaire à toutes les conditions de l'art le plus élevé. Il eut le bon esprit de ne se prononcer ni pour ni contre la nature, ni pour ni contre l'idéal, et d'apprécier les œuvres de Phidias en ne consultant que sa seule conscience. Il ne motiva son opinion ni sur le Torse, ni sur le Laocoon, et dit simplement que les figures du Parthénon lui paraissaient souverainement belles. Toutefois, comme il fallait bien que son érudition lui servît à quelque chose, et pour racheter la franchise toute bourgeoise de son admiration, il ajouta que Praxitèle avait surpassé Phidias dans l'expression des têtes, et surtout dans les têtes de femmes. Quelle que soit la vérité de cette restriction, l'opinion de Visconti sur Praxitèle était certainement très-inutile aux commissaires du parlement britannique.

Mais il y a, dans la diversité des jugements que nous venons de rapporter, une leçon qui ne doit pas être perdue. Livrés à eux-mêmes, n'obéissant qu'à leurs impressions personnelles, les hommes consultés par le parlement se

seraient accordés sans doute à proclamer la beauté des œuvres de Phidias. Soumis aux traditions de l'école, habitués à voir dans une œuvre donnée l'expression complète de la beauté suprême, ils n'avaient plus, sur les éléments de la beauté, que des notions étroites. Leur pensée avait perdu en largeur ce qu'elle avait gagné en précision. Pour quelques-uns, la beauté se résume dans l'Apollon; pour d'autres, dans le Torse ou le Laocoon. Toute œuvre qui ne se rapproche pas évidemment d'un de ces trois types, est une œuvre incomplète. Quant à ceux qui n'hésitent pas à mettre l'œuvre de Phidias au-dessus de l'Apollon et du Torse, ils étayent leur opinion sur des motifs puérils ou faux. En proclamant leur préférence, ils croient proclamer la supériorité de la nature sur l'idéal, de la vérité sur la beauté; et ils n'aperçoivent pas, dans l'œuvre de Phidias, la transformation, l'agrandissement de la nature. Ils méconnaissent la différence qui sépare la réalité de la vérité; ils méconnaissent l'essence même de la beauté, qui, selon l'expression excellente de Platon, *n'est que la splendeur du vrai*. Ils trouvent ainsi moyen d'avoir raison par des motifs qui ont tort.

La frise, les métopes et les deux frontons du Parthénon, sont également dignes d'étude et d'admiration. Je ne prétends pas dire que tous les morceaux aujourd'hui placés dans le Musée Britannique sont traités avec la même perfection, exécutés avec une précision uniforme: une pareille affirmation accuserait une profonde ignorance. Mais je crois pouvoir soutenir que les Canéphores des Panathénées, les Lapithes des métopes, les Parques et le Thésée du fronton oriental, sont conçus et rendus avec la même habileté, la même hardiesse. Placées à des distances diverses, et diversement éclairées, ces figures n'auraient pu, sans absurdité, être amenées au même degré d'exécution. Cette vérité si

simple paraît avoir été méconnue par les commissaires du parlement britannique ; car, si les juges consultés par la chambre des Communes eussent tenu compte, comme ils devaient le faire, de la distance qui séparait ces figures de l'œil du spectateur, et de la distribution de la lumière sur les frontons, la frise et les métopes du Parthénon, ils n'auraient pas eu besoin de recourir aux conjectures pour expliquer l'exécution inégalement avancée des Canéphores, des Lapithes et du Thésée. Un artiste consommé, familiarisé par des épreuves nombreuses avec toutes les ruses, toutes les ressources de la sculpture, devait naturellement modifier l'exécution de chacune des parties de son œuvre, selon l'effet qu'il voulait produire ; or, les métopes étaient plus près du spectateur que la frise ; la frise était éclairée autrement que les frontons. Il n'est donc pas raisonnable d'attribuer à l'inhabileté, à l'inexpérience des élèves de Phidias, les figures en apparence inachevées qu'on découvre dans les Panathénées. Lors même que Phidias eût exécuté par lui-même cette procession de cinq cents pieds, il est probable que les Canéphores fussent demeurées telles que nous les voyons aujourd'hui, indiquées plutôt qu'achevées, hardiment ébauchées plutôt que modelées d'une façon complète. Le profil de ces figures est plein de grâce et de majesté ; leurs attitudes, leurs mouvements, se distinguent par la franchise ; que fallait-il de plus pour la frise du Parthénon? La pensée d'amener ces figures au même degré d'exécution que les statues destinées à nos galeries ne pouvait entrer dans l'esprit de Phidias ; et cependant, c'est en lui attribuant cette pensée, que les commissaires de la chambre des Communes sont arrivés à considérer les Panathénées comme l'œuvre exclusive des élèves de Phidias. S'ils eussent pris la peine de relire attentivement le chapitre consacré par Stuart à la description du Parthénon,

ils auraient jugé la sculpture des Panathénées, je ne veux pas dire avec plus d'indulgence, mais avec plus de justice et de sagacité. Les prêtres, les soldats à pied, les cavaliers qui font partie de cette procession religieuse, méritent d'être proposés à l'émulation des sculpteurs les plus habiles. La hardiesse, la simplicité qui caractérisent le dessin de ces figures, pourront être égalées, mais ne seront jamais surpassées.

Quant aux personnages du fronton oriental, ils se placent, par la grandeur du style, à côté, sinon au-dessus, des plus belles œuvres de l'art antique. L'étude individuelle de chacun de ces personnages, et en particulier du Thésée, réfute victorieusement l'avis émis par quelques-uns des commissaires du parlement britannique. Si le Thésée mérite la même admiration que le Torse et le Laocoon, si même il semble appartenir à un art plus hardi et plus savant, ce n'est pas qu'il relève plus directement de la nature, ce n'est pas qu'il soit plus voisin de la réalité que le Torse et le Laocoon. Qu'on prenne un homme de trente ans, dans le climat le plus favorable au développement de la force musculaire, qu'on le compare au Thésée de Phidias, et j'affirme que l'œuvre du statuaire grec donnera de nombreux démentis à la réalité. Il sera impossible de retrouver sur le modèle vivant les grandes divisions, si profondément accusées, à l'aide desquelles Phidias a voulu exprimer le calme dans la puissance. La nature la plus forte n'offrira que l'ébauche, l'indication de ces divisions. Je défie qu'on trouve, dans aucun pays du monde, le modèle littéral d'après lequel le statuaire a modelé le vainqueur du Minotaure. Phidias n'a jamais cru, n'a jamais pu croire que la réalité fût le but suprême de l'art; il n'a jamais pensé que l'invention se réduisît à transcrire la nature. Les questions délicates dont se compose la philosophie de la statuaire et de la pein-

ture étaient trop familières aux artistes d'Athènes, pour que le créateur du Parthénon commît une méprise si grossière. Phidias savait très-bien qu'il n'y a pas d'art sérieux sans l'agrandissement, sans l'interprétation de la nature. Qu'il ait ou non posé d'une façon explicite la question que nous résolvons, peu importe assurément ; la formule que nous donnons à l'aide de la parole, se trouve tout entière dans le Thésée. Pour démontrer ce que nous affirmons, pour prouver que l'agrandissement, l'interprétation de la nature est le but suprême de l'art, il n'y a pas de syllogisme qui vaille le Thésée. L'étude et la reproduction littérale de la réalité sont une épreuve utile, une préparation indispensable, une sorte d'initiation qu'il faut recommander et prescrire à tous les sculpteurs. Mais dire que l'art finit à la réalité, dire que l'invention ne peut et ne doit se proposer que la reproduction de la nature, ce n'est pas seulement s'éloigner de la vérité, c'est méconnaître absolument les lois de l'intelligence humaine, et en particulier les lois de l'imagination. Pour le statuaire, comme pour le peintre et le poëte, la réalité n'est qu'un moyen et jamais un but. L'art n'est pas seulement, comme le pensent la plupart des commissaires du parlement britannique, la combinaison judicieuse des éléments de la réalité, la réunion de détails réels habilement choisis; c'est la transformation logique, mais hardie, de la réalité. L'opinion que nous combattons aujourd'hui a trouvé de nombreux apôtres; et nous croyons d'autant plus utile de la combattre qu'elle nous semble jouer un grand rôle dans les œuvres de notre temps. C'est au réalisme qu'il faut attribuer les œuvres laborieuses et insignifiantes qui peuplent chaque année les galeries du Louvre. Il y a souvent dans ces œuvres prosaïques et mesquines un savoir incontestable, des preuves nombreuses de persévérance et de bon vouloir. Mais comme l'espérance de re-

produire la nature, de copier la réalité, est une espérance insensée; comme la lutte engagée par les réalistes est une lutte au-dessus des forces humaines, il est naturel, il est nécessaire que les réalistes soient vaincus. Toutes les œuvres conçues d'après cette doctrine étroite et fausse sont condamnées à un rapide oubli; elles peuvent bien exciter l'attention pendant quelques jours et soulever quelques rares controverses; mais il est impossible qu'elles éveillent, qu'elles enchaînent l'admiration; car elles sont frappées de mort par la pensée même qui les a créées. Conçues dans un esprit de servilité, destinées à reproduire la nature avec des moyens bien différents de ceux dont la nature dispose, comment ne seraient-elles pas toujours et nécessairement incomplètes, inanimées? Autant le réalisme est impuissant, autant l'interprétation est féconde. Le Thésée de Phidias, conçu d'après la doctrine de l'interprétation, restera, nous en avons l'assurance, en possession de l'admiration unanime des juges les plus ignorants comme des juges les plus éclairés. Aucune voix ne s'élèvera contre cette œuvre complète et vivante, si ce n'est celle des sculpteurs et des critiques réalistes, qui chercheront vainement dans ce marbre divin la reproduction littérale de la réalité. La multitude ignorante et les juges éclairés continueront, l'une à son insu, les autres à bon escient, d'affirmer, en regardant le Thésée, qu'il n'y a pas de statuaire vraiment grande, vraiment poétique, sans interprétation. Le Thésée, en effet, ne signifie pas autre chose. Pour créer le vainqueur du Minotaure, Phidias est parti de la réalité; mais il a transformé son modèle en l'étudiant, en le comprenant de plus en plus profondément, en le décomposant pour le reconstruire à l'image de sa pensée. Le Thésée n'est *beau* que parce qu'il est *vrai;* et il n'est vrai que parce qu'il traduit la pensée de Phidias au lieu de traduire la réalité.

Ce que j'ai dit du Thésée, je puis le dire des Parques du même fronton. Aucun monument de l'art antique n'offre une draperie plus abondante, plus gracieuse, d'un plus beau jet, que la draperie des Parques. Les figures des Panathénées sont drapées avec moins de richesse, mais avec la même vérité. Il est évident que la draperie des figures de la frise, traitée dans le même style que celle des figures du fronton, n'eût pas produit un effet satisfaisant. Une simplicité sévère pouvait seule convenir aux personnages de ce drame religieux : aussi Phidias a-t-il montré dans les draperies des Panathénées une grande sobriété. Il s'est contenté d'indiquer le nu sous l'étoffe, sans se donner la peine de le traduire, de l'expliquer. Il ne pouvait, en effet, franchir cette limite sans gaspiller son temps et son habileté. Car la frise du Parthénon était placée trop loin du spectateur, étant donné les proportions des personnages, pour permettre à l'œil d'étudier une draperie abondante. Quant à la draperie des Parques, elle réalise, de l'aveu unanime de tous ceux qui ont étudié les monuments de l'art antique et les meilleurs ouvrages de l'art moderne, ce que l'imagination peut rêver de plus riche, de plus gracieux; il est impossible de désirer plus de souplesse, plus d'abondance, plus d'ampleur, un jet d'une beauté plus harmonieuse. Assurément, Phidias n'a jamais trouvé dans la réalité le modèle de cette admirable draperie. Jamais le lin ni la laine, confiés aux mains les plus savantes, n'ont pu donner ces plis majestueux. Pour créer la draperie des Parques, comme pour créer le torse du Thésée, Phidias a donc été forcé d'interpréter la nature, d'exagérer la souplesse du lin et de la laine, de multiplier, en vue de la beauté, les plis gracieux, mais trop rares, que la réalité offrait à ses regards. On a reproché à la draperie des Parques d'être systématique ; on a dit que Phidias avait substitué à la sécheresse des draperies éginétiques une abon-

dance et une souplesse aussi éloignées de la nature que les draperies de l'ancien style. Si je comprends bien le sens du reproche adressé à Phidias, on lui sait mauvais gré d'avoir ordonné la draperie des Parques d'après une idée préconçue, d'avoir traduit sa pensée au lieu de traduire la réalité. En d'autres termes, on l'accuse d'avoir préféré le rôle d'artiste au rôle d'ouvrier. L'accusation est étrange; mais je ne crois pas qu'il soit possible de se méprendre sur le sens du reproche adressé à Phidias. Le style éginétique exagérait la sécheresse, le nouveau style exagère l'abondance de la draperie; ni l'un ni l'autre n'ont reproduit la réalité. Ces deux styles sont-ils donc mauvais par cela seul qu'ils sont systématiques, c'est-à-dire, parce qu'ils se proposent autre chose que la reproduction littérale de la nature? A notre avis, le style éginétique avait raison d'interpréter la réalité ; mais il l'interprétait d'une façon étroite et mesquine; le style nouveau, en obéissant à la même loi, s'est montré plus heureux, plus hardi. Il a mis la richesse et l'abondance à la place de la maigreur. Il a été systématique, c'est-à-dire volontaire; or, vouloir n'est pas une faute. Le point important est d'avoir une volonté sage, et de l'accomplir franchement. La draperie des Parques n'est pas réelle; mais elle est belle, comme le torse du Thésée, parce qu'elle est vraie, c'est-à-dire parce que chacun des mouvements que Phidias prête à l'étoffe est intelligible, parce que chacun de ces mouvements s'explique par l'attitude du personnage. La réalité n'offre jamais des plis si savamment ordonnés; mais dès que les plis du marbre sont ordonnés d'une façon logique, ils sont vrais; dès qu'ils offrent un ensemble de lignes harmonieuses, ils sont beaux, en dépit de tous les scrupules de la critique réaliste.

Il y a, parmi les fragments du fronton oriental, une figure

dont la draperie est plus belle et plus savante encore que celle des Parques; je veux parler d'une femme à demi couchée, qui représentait peut-être Proserpine. Dans cette figure, Phidias ne s'est pas contenté d'exagérer la souplesse de l'étoffe et d'ordonner les lignes générales du vêtement d'après les mouvements du corps. Il s'est proposé un problème qui semble défier toutes les ressources de la statuaire, et ce problème, il l'a victorieusement résolu. Il a voulu montrer la chair sous l'étoffe, et il l'a montrée. Il a voulu que l'œil pût suivre à travers la trame du lin toutes les inflexions du corps, et, sous sa volonté toute-puissante, le lin s'est ridé comme l'eau sous le vent. L'œil heureux se promène sur ce beau corps, l'admire et le touche comme ferait la main la plus hardie. L'étoffe complaisante dessine la gorge et la ceinture, les cuisses et les genoux, et, mieux que la nudité la plus franche, nous révèle toute la beauté de la déesse. Tout est voilé, mais tout se laisse deviner. L'étoffe est là comme un vivant commentaire destiné à nous expliquer les mystères de cette forme divine. L'esprit comprend d'autant plus sûrement les inflexions de cette chair frémissante que l'œil ne les aperçoit pas tout entières. Pour créer la draperie de Proserpine, il a fallu, sans doute, aller bien au delà de la réalité; il a fallu prêter à l'étoffe une souplesse, une intelligence, une science de dessin dont l'œil le plus studieux n'a jamais été témoin. Il y a, je ne veux pas le nier, dans cette draperie, une évidente exagération; mais cette exagération me ravit en extase. Cette draperie si impossible et si vraie, qui commente, qui explique la forme, qui rend raison de toutes les inflexions du corps, est une des plus belles œuvres de la statuaire. Interpréter la nature comme l'a fait Phidias dans la draperie de cette figure, c'est toucher les dernières limites de l'art; car c'est comprendre la réalité dans sa signification la plus intime, et trouver pour

cette signification, c'est-à-dire pour la vérité, l'expression la plus complète.

Le Parthénon se recommande par un mérite bien rare dans les monuments du siècle où nous vivons; je veux parler de l'unité. Unité de pensée, unité de composition, unité d'exécution et de style, tout se réunit pour faire du Parthénon une œuvre excellente et parfaitement claire. Chacune des parties de ce temple, consacré au culte de Minerve, parle de sa destination; les tympans, la frise et les métopes expriment le même ordre d'idées, appartiennent à la même épopée. Neptune et Minerve donnant à Athènes le cheval et l'olivier, la Fête des Panathénées, le Combat des Lapithes et des Centaures, sont les pages diverses d'un seul et même livre. Les exploits de l'âge héroïque se marient heureusement à la biographie des dieux. Mais à quelles conditions un pareil miracle peut-il s'accomplir? A quelles conditions pouvons-nous espérer légitimement qu'une œuvre comparable au Parthénon naisse un jour parmi nous? Ouvrons Plutarque et demandons-lui comment Périclès s'y est pris pour élever un temple à Minerve. Quoique familiarisé dès longtemps, par ses études, avec toutes les branches de l'art, il ne s'est pas attribué le droit de présider à la conception du temple. Maître de la république, disposant à son gré des richesses d'Athènes, il ne s'est pas cru doué de la toute-science. Il a compris que l'élévation et la finesse de ses facultés ne pouvaient improviser en lui un architecte et un statuaire. Orateur, homme d'État, il savait à quel prix l'éloquence et la politique lui avaient livré leurs secrets. Il pensait avec raison que la statuaire et l'architecture exigent, aussi bien que l'éloquence et la politique, des travaux assidus et persévérants. Guidé par son génie, par son admirable bon sens, il s'est dit : « Je veux un temple magnifique; pour accomplir ma volonté, je dois m'adresser au

plus habile, à celui qui a fait ses preuves, à l'homme qui a donné le plus de gages à la statuaire. Je m'adresserai donc à Phidias: car Phidias est le plus sérieux, le plus fécond des artistes d'Athènes. Comme je veux un temple dont les murs soient vivants et racontent la gloire d'Athènes, la grandeur des dieux, la pompe de nos fêtes religieuses, c'est au statuaire que je confierai non-seulement la décoration, mais la création du temple tout entier. Ictinus et Callicrate obéiront à Phidias. » Le Parthénon prouva que Périclès avait eu raison. Supposons qu'Ictinus et Callicrate eussent commandé à Phidias, que la sculpture eût été subordonnée à l'architecture, il est à peu près certain qu'Athènes n'aurait jamais eu un temple comparable à celui dont les ruines font encore aujourd'hui l'admiration et le désespoir des statuaires. Ictinus n'aurait vu dans les Panathénées qu'un pur ornement; et peut-être eût-il mesuré la lumière d'une main avare à cette admirable procession. Qui sait si, par respect pour le profil du monument, il n'eût pas distribué la sculpture avec une réserve jalouse? Loin de voir dans la frise et les tympans un fond destiné à recevoir l'image des dieux et des héros, en appelant le statuaire à son aide, il lui aurait prescrit impérieusement de ne pas altérer les lignes de sa pensée. Il aurait calculé, le compas à la main, le front de Minerve, la main des Parques, le bras de Thésée. Phidias, habitué à traduire librement sa pensée, n'aurait pu qu'à grand'peine suivre les conseils et les ordres d'Ictinus. Au lieu de vivre, au lieu d'exprimer sur toutes ses faces la sainteté de la religion, la grandeur des dieux, le Parthénon n'eût été qu'un temple décoré avec élégance. Le statuaire, maître absolu de l'ordonnance du temple, devait réaliser le vœu de Périclès sous une forme toute différente. Sans méconnaître l'importance du profil architectonique, sans oublier de dessiner sur l'azur du ciel

grec des lignes pures et harmonieuses, il devait attribuer le premier rôle à l'image des dieux et des héros. Et, sans doute, c'était la meilleure manière de comprendre et d'exprimer la pensée de Périclès. Pour Phidias, les murs du Parthénon n'étaient que les pages d'un livre muet; le marbre de la frise, de la *cella* et des tympans attendait, pour vivre et pour parler, les caresses impérieuses de son ciseau. Fidèle à cette conviction, il ne chercha, dans la construction du temple, que la forme la plus favorable au développement des idées religieuses. Dociles à ses ordres, Ictinus et Callicrate préparèrent les tablettes sur lesquelles il devait écrire son poëme.

Non-seulement Phidias conçut seul, et avec une entière liberté, le plan et la décoration du Parthénon, non-seulement il trouva dans Ictinus et Callicrate des disciples soumis à sa volonté, mais encore il composa, il dessina lui-même tous les épisodes qu'il se proposait de graver sur les murs du temple. Plein de confiance dans son génie, éprouvé déjà par des travaux de toute sorte, il n'appela personne à son aide, si ce n'est pour l'expression définitive des idées qu'il avait choisies et ordonnées. Aussi quelle admirable unité, quelle simplicité majestueuse dans les frontons, dans la frise et dans les métopes! Quelle puissance et quelle harmonie dans la vie qui anime ce marbre divin! comme toutes les figures sont reliées ensemble! comme elles s'expliquent mutuellement! L'unité de style n'est pas moins remarquable que l'unité de conception et de composition. Si, par un miracle dont l'histoire de l'art n'offre aucun exemple, il se fût rencontré dans les murs d'Athènes trois hommes doués de la même fécondité, de la même habileté que Phidias, et si chacun de ces trois hommes eût consenti à exécuter un tiers de la sculpture du Parthénon, d'après les dessins de Phidias, sans nul doute, la diversité des styles

eût singulièrement contrarié l'unité de la pensée. Heureusement Périclès, qui voulait avant tout offrir aux Athéniens un temple digne de Minerve, laissa Phidias maître absolu de l'exécution de son œuvre, et Athènes s'en trouva bien. Grâce à cette autorité libre de tout contrôle, le Parthénon, inspiré par une seule pensée, fut exécuté dans un style volontaire, prévoyant, et partout comparable à lui-même. C'est un beau livre dont toutes les pages sont écrites de la même main.

Cette triple unité de conception, de composition et de style, renferme un enseignement que chaque lecteur a formulé d'avance. Si Phidias renaissait parmi nous, lui serait-il donné de refaire le Parthénon? L'histoire des monuments projetés en France depuis un demi-siècle, ajournés, modifiés, dénaturés, détournés vingt fois de leur destination primitive, avant d'être achevés, répond à cette question d'une voix assez haute. Eussions-nous Phidias, nous n'aurions pas le Parthénon ; car il n'y a pas aujourd'hui un administrateur doué du bon sens et de la modestie de Périclès. S'agit-il de construire un temple ou un palais? les bureaux sont chargés d'une tâche encyclopédique. Non-seulement ils corrigent, selon leurs caprices, le plan de l'architecte, mais ils tracent le programme que le statuaire devra exécuter ; et, pour que ce programme soit fidèlement accompli, pour que rien ne soit changé dans l'ensemble de leurs idées trop souvent incohérentes et contradictoires, ils partagent la décoration de l'édifice tantôt entre douze, tantôt entre vingt artistes dont le talent et le style n'ont aucune ressemblance. Aussi qu'arrive-t-il? D'une part, les hommes éminents n'exécutent qu'avec indifférence, sinon avec dégoût, la pensée qu'ils n'ont pas conçue, et, d'autre part, les hommes médiocres sont écrasés par le voisinage des hommes éminents. L'œuvre des premiers n'est pas ce

qu'elle devrait être, et l'œuvre des seconds soulève une colère que ses défauts ne justifient pas toujours. Tant que les statuaires seront aux ordres des architectes, tant que les bureaux distribueront les travaux de sculpture comme les aumônes d'une paroisse, il n'y aura pas de monument possible ; car aucun monument ne présentera la triple unité qui recommande le Parthénon.

1838.

RAPHAEL

Raphaël eut pour premier maître son père, Giovanni de' Santi, peintre médiocre, mais d'un rare bon sens, et qui comprit au bout de quelques mois toute l'insuffisance de son enseignement. Giovanni de' Santi avait reconnu chez son fils les plus heureuses dispositions et s'était hâté de les cultiver avec un soin assidu. Comme s'il eût pressenti les hautes destinées de l'enfant qui devait illustrer son nom, il ne voulut gêner en rien le développement des facultés qui s'annonçaient d'une manière si éclatante; il contemplait avec une joie mêlée d'orgueil les moindres dessins tracés par cette main encore inexpérimentée, et qui déjà pourtant trouvait moyen de donner à toutes les figures une grâce singulière. L'enfance de Raphaël fut entourée de caresses, et il semble que le bonheur de ses premières années ait exercé une influence décisive sur l'épanouissement de son génie. Sa mère n'avait voulu céder à personne le soin de veiller sur ses premiers pas, elle l'avait nourri de son lait; craignant qu'il ne contractât chez les gens de la campagne des habitudes grossières, que son imagination ne perdît loin de la famille la fleur de sa pureté, elle le garda près d'elle

et suivit d'un œil jaloux tous les instincts qui se révélaient dans cette âme naturellement portée à la tendresse. Entre les caresses de sa mère et les leçons de son père, Raphaël grandit et suivit l'impulsion de sa pensée. Dès qu'il sut manier un pinceau, comprenant toute l'importance de la docilité, ou plutôt devinant ce qu'il ne pouvait comprendre encore, pressentant par intuition toute la fécondité de l'obéissance, après avoir esquissé d'une main rapide les caprices de son imagination naissante, il consacrait de longues heures à aider son père dans ses travaux. Il exécutait comme un ouvrier dévoué les pensées qu'il n'avait pas conçues et achevait avec bonheur la tâche qui lui était assignée. Cette vie laborieuse et obscure aurait pu durer plusieurs années, si Giovanni de' Santi ne se fût aperçu que son élève, grâce à sa docilité merveilleuse, en savait déjà autant que lui et ne pouvait plus rien apprendre sans le secours d'un maître plus savant. Si le père de Raphaël eût connu l'avarice, il aurait gardé son fils près de lui, et, trouvant dans ce talent précoce une mine à exploiter, il se fût bien gardé de le confier à des mains plus habiles. Heureusement Giovanni de' Santi comprenait toute la gravité, toute l'étendue des devoirs qui lui étaient imposés; il se fût reproché comme une faute indigne de pardon d'entraver le développement des facultés merveilleuses que le ciel avait départies à son enfant. Il eût rougi d'enchaîner l'essor de cette âme active et passionnée pour entasser dans sa maison quelques sans d'écus. Il n'avait qu'un fils et vivait en lui tout entier; éclairé par un instinct tout-puissant, il entrevoyait déjà la gloire qui allait couronner ce jeune front, et sentait qu'il ne pouvait garder plus longtemps son fils près de lui sans méconnaître la volonté divine. Pierre Vanucci, connu dans l'histoire de la peinture sous le nom de Pérugin, jouissait alors d'une éclatante renommée, Giovanni de'Santi résolut

de lui confier l'éducation de Raphaël. Il se rendit à Pérouse pour arrêter les conditions de l'engagement, car, au quinzième siècle, on ne pouvait entreprendre l'étude de la peinture sans passer avec le maître qu'on avait choisi un véritable contrat d'apprentissage. La biographie des artistes les plus célèbres ne laisse aucun doute à cet égard. Le Pérugin était à Rome et devait revenir dans quelques semaines. En attendant son retour, pour ne pas perdre son temps, Giovanni de' Santi fit marché pour la décoration d'une chapelle et se mit à l'œuvre. Dès que le Pérugin fut revenu, Giovanni, avant de lui communiquer son projet, s'efforça de gagner son amitié. Une fois admis dans son intimité, il lui parla de son fils et des espérances qu'il avait conçues; le Pérugin accueillit avec un sourire bienveillant cette confidence, empreinte à la fois de tendresse et d'orgueil; il ne pouvait rien décider, rien prédire, rien promettre, avant d'avoir vu les dessins de cet enfant que son père vantait avec tant d'assurance. Giovanni partit pour Urbin, avec la ferme résolution d'emmener son fils et de le confier au Pérugin. La mère de Raphaël n'entendit pas sans pâlir le projet de son mari; elle pleura en voyant partir l'enfant qui jusque-là ne l'avait jamais quittée; elle couvrit de baisers les tresses blondes où elle avait si souvent promené son regard attendri. Cependant l'espérance d'une prochaine réunion adoucit l'amertume des adieux, et Raphaël suivit son père à Pérouse. Le Pérugin, en examinant les dessins de son futur élève, ne put se défendre d'un mouvement de surprise et se sentit disposé à partager les orgueilleuses espérances qu'il avait d'abord accueillies en souriant. Il découvrait dans ces figures, tracées par la main d'un enfant, une grâce et en même temps une grandeur dont il n'eut jamais le secret, et qui ne pouvaient manquer de l'étonner. Il éprouva bientôt pour Raphaël une affection toute paternelle et suivit ses

progrès avec un zèle assidu, avec une admiration croissante. Il fut d'abord touché et bientôt flatté de la docilité de son élève. Chacune de ses leçons portait ses fruits; dès qu'il avait expliqué en quelques mots un des principes de son art, l'intelligence de Raphaël le saisissait avidement, le fécondait par la réflexion, et bientôt sa main enfantait sans hésiter une œuvre dont le maître s'étonnait à bon droit. Quoique le Pérugin eût de lui-même une très-haute opinion, quoiqu'il vît dans le nombre et la popularité de ses compositions un légitime sujet d'orgueil, il ne tarda pas à comprendre, comme Giovanni de' Santi, que son élève en savait autant que lui. Plein de confiance dans le talent qui avait grandi sous ses yeux, il associa sans hésiter Raphaël à ses travaux. Raphaël justifia pleinement la confiance de son maître, et poussa si loin la fidélité de l'imitation, que bientôt il fut impossible de distinguer dans un tableau les figures qui lui appartenaient de celles qui appartenaient au Pérugin. Le jeune Sanzio avait si bien réussi à s'identifier avec son maître, il avait pénétré si complétement, il s'était approprié avec tant de bonheur tous les secrets du style qu'il devait plus tard agrandir et transformer; en attendant l'heure où il pourrait se montrer lui-même, il avait enrôlé toutes ses facultés au service d'une pensée qui n'était pas la sienne avec tant d'abnégation, que sa manière se confondait avec celle du Pérugin et trompait les yeux les plus clairvoyants. Cette abolition volontaire de toute personnalité, qui certes n'eût pas été sans danger pour une nature de second ordre, ne fut pour lui qu'une épreuve dont il sortit vainqueur. Plus tard, quand il reconnut toute la sécheresse, toute l'indigence de cette première manière, pour l'oublier complétement, pour dépouiller sans retour les habitudes que son goût condamnait, il eut à soutenir une lutte courageuse; mais tant que ses yeux ne furent pas des-

sillés, tant qu'il n'eut rien vu qui lui semblât supérieur aux œuvres du Pérugin, il les imita avec une docilité qui, en laissant sommeiller sa pensée, donnait à sa main l'occasion de s'exercer sans relâche. Il acquit ainsi une rapidité d'exécution que lui eussent enviée les maîtres les plus habiles. Sous la discipline du Pérugin, Raphaël ne pouvait devenir savant dans la véritable acception du mot. Comment, en effet, le Pérugin eût-il livré ce qu'il ne possédait pas lui-même? Mais Raphaël se familiarisait avec toutes les traditions de la peinture religieuse; il apprenait à parler avec abondance la langue qu'il devait bientôt enrichir et renouveler. Cependant, malgré son respect pour les préceptes du maître, le jeune Sanzio agrandissait le style de son dessin en consultant la nature, que le Pérugin n'avait jamais étudiée avec un soin scrupuleux. Sans quitter l'école où son père l'avait placé, il commençait à se frayer une route où le Pérugin ne songeait pas à le suivre. Un de ses condisciples plus âgé que lui, Pinturicchio, qui déjà avait exécuté à Rome des travaux assez nombreux, et qui devait pendant toute sa vie reproduire fidèlement la manière du Pérugin sans songer à lui donner plus de grandeur et de grâce, ayant été chargé de retracer dans la cathédrale de Sienne les principaux événements de la vie de Pie II, et se défiant à bon droit de ses facultés inventives, jeta les yeux sur lui et lui proposa de l'associer à cette entreprise. Raphaël se rendit avec empressement au désir de son condisciple, et composa, si nous en croyons Vasari, tous les cartons d'après lesquels furent exécutées les fresques de Sienne. Quelques biographes vont même plus loin, et affirment que Raphaël ne demeura pas étranger à la reproduction de ces cartons. Quelle que soit la valeur de cette dernière assertion, il est certain que le jeune Sanzio travaillait activement dans la cathédrale de Sienne, lorsqu'une circonstance inattendue vint changer

la direction de ses études, et dès lors commença pour lui une ère nouvelle. On s'entretenait dans toute l'Italie des cartons faits à Florence par Léonard de Vinci et Michel-Ange. La renommée de ces deux ouvrages que le temps nous a enviés, mais que nous connaissons cependant par la gravure, éveilla dans l'âme de Raphaël le désir de visiter Florence. Les travaux de Sienne, malgré l'attrait qu'ils lui offraient, malgré le nombre et la variété des sujets qui excitaient son imagination naissante, ne purent le retenir : le jeune Sanzio partit pour Florence. A peine arrivé dans cette ville, qui n'est pas moins féconde en enseignements que Rome elle-même, il comprit combien il était loin de la vérité, loin de la beauté ; pour la première fois il entrevit le but suprême de l'art. Toute son attention se porta d'abord sur les cartons du Vinci et de Buonarroti ; il les étudia, il les copia avec un soin, avec une persévérance que rien ne pouvait lasser. Pour se rendre maître de cette manière nouvelle, pour se familiariser avec le style savant et sévère de ces deux modèles incomparables, il lui fallait effacer de sa mémoire presque toutes les études qu'il avait faites sous la discipline du Pérugin ; mais il comprenait si bien la grandeur et la beauté de ces deux cartons qui résolvaient d'une façon éclatante les problèmes les plus difficiles de la peinture, il était si profondément pénétré du bonheur qui lui était échu, il acceptait avec tant de reconnaissance les leçons que lui offraient Michel-Ange et Léonard, qu'il n'hésita pas à se débarrasser, comme d'un bagage inutile, de tout ce qu'il avait appris dans l'école du Pérugin. On sait que le carton de Léonard représentait un groupe de cavaliers, et que celui de Michel-Ange, emprunté à la guerre de Pise, se composait de soldats surpris au bain par un détachement ennemi. Dans ces deux cartons, Léonard et Michel-Ange avaient accumulé comme à plaisir toutes les difficultés que

peut rêver l'imagination la plus hardie. Animés d'une émulation généreuse, ils avaient voulu montrer toute leur science et résumer en quelque sorte leurs études. Si la force leur eût manqué, on aurait pu les accuser d'ostentation; comme l'habileté de la main était à la hauteur de la volonté, ce reproche tombait de lui-même et faisait place à l'étonnement. Raphaël contemplait avec ivresse ces deux ouvrages qui n'ont jamais été surpassés, et remerciait Dieu de l'avoir appelé à la vie dans un siècle honoré par de tels maîtres. Pourtant, quelle que fût son admiration pour le carton de Michel-Ange, il se sentait entraîné par une prédilection toute-puissante vers le carton de Léonard. La manière savante dont Michel-Ange avait dessiné ses figures, les attitudes variées qu'il leur avait données, la précision avec laquelle il avait représenté tous les muscles mis en mouvement, excitaient en lui une légitime surprise; mais il se sentait ramené par un attrait invincible vers le groupe de cavaliers où Léonard avait su concilier l'énergie et la beauté. Dans le carton de Michel-Ange, la science domine tout et offre au spectateur tant de sujets d'étude, que l'esprit satisfait ne songe pas à se demander si tous les détails de cette composition peuvent être approuvés par un goût sévère. Entre ces deux modèles, il ne devait pas hésiter longtemps. Il passait de longues heures devant le carton de Michel-Ange, et s'efforçait de conquérir le savoir infini qui resplendit dans cette œuvre; mais sa passion pour la beauté le conduisait plus souvent encore devant le carton de Léonard. Nous ne savons pas si le Sanzio se lia d'amitié avec le Vinci : à cet égard, les biographes gardent le silence. Toutefois, qu'ils aient eu ou non l'occasion de se rencontrer, Raphaël dut rechercher avidement toutes les œuvres de Léonard. Ces deux intelligences poursuivaient avec la même ardeur la grâce et la beauté; en voyant les têtes peintes

par le Vinci, ces têtes dont le sourire et le regard ont quelque chose de divin, le Sanzio dut se réjouir comme un poëte qui voit son rêve prendre un corps et marcher devant lui.

Michel-Ange et Léonard ne furent pas les seuls maîtres consultés, à Florence, par Raphaël; les leçons de ces deux maîtres illustres, si fécondes et si variées, ne pouvaient épuiser la curiosité d'un esprit tel que le sien. La chapelle du Carmine, que Michel-Ange et Léonard avaient étudiée assidûment en quittant l'école du Ghirlandajo et de Verrocchio, cette chapelle où Masaccio a donné la mesure complète de son talent, fut pour Raphaël un enseignement dont la trace est facile à reconnaître dans les œuvres de sa seconde manière. Les peintures de Masaccio se recommandaient en effet à l'élève du Pérugin par un mérite singulier : toutes les têtes de la chapelle du Carmine ont une physionomie individuelle; elles ne se distinguent ni par la grâce, ni par l'élégance, mais elles présentent une variété merveilleuse de types étudiés d'après nature. Cet éloge ne s'adresse qu'à la partie de la chapelle peinte par Masaccio; appliqué aux figures de Masolino Panicale, il manquerait de justesse. Or, chacun sait que les têtes du Pérugin ont le malheur d'appartenir presque toutes à la même famille, et cette parenté obstinée imprime aux compositions de l'auteur un cachet de monotonie. Masaccio, on s'en aperçoit sans peine, dessinait rarement une tête sans avoir le modèle devant les yeux; il est même permis de croire qu'il ne modifiait pas volontiers la nature après l'avoir consultée. Désespérant de surpasser les types qu'il avait choisis dans la réalité, il s'efforçait de les reproduire aussi nettement qu'il le pouvait; et si cette répugnance à corriger, à modifier la nature, nuit parfois à l'élégance de la composition, on ne peut nier qu'elle n'ajoute singulièrement à l'énergie,

à la vie des personnages. Ce mérite ne pouvait manquer de frapper un esprit délicat et clairvoyant. Raphaël, d'après le témoignage de ses biographes, étudia la chapelle du Carmine avec autant de soin que les cartons de Michel-Ange et de Léonard. Si l'art de Masaccio est un art infiniment moins avancé, ce qui ne saurait nous surprendre, puisque Masaccio était mort quarante ans avant la naissance de Raphaël, il est utile cependant de consulter Masaccio même après Michel-Ange et Léonard. A cet égard, l'opinion des artistes sérieux n'a jamais varié.

Raphaël se lia d'amitié avec Fra Bartolommeo, et il s'établit entre eux un échange de leçons. Le jeune Sanzio apprit de Fra Bartolommeo l'art de donner à ses figures une couleur plus éclatante et plus vigoureuse, et lui enseigna le choix des lignes et la perspective. Quant aux œuvres de Giotto et de Fra Angelico, Raphaël les a certainement consultées, mais on retrouverait difficilement la trace de ces deux maîtres en interrogeant la série entière de ses compositions. Il n'a pu voir sans émotion, sans attendrissement, les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament retracées par ces deux imaginations si profondément religieuses, car Giotto et Fra Angelico seront éternellement admirés pour l'expression qu'ils ont su donner à leurs figures; mais au temps de Giotto l'art du dessin n'était pas né, et Fra Angelico, né plus d'un siècle après lui, contemporain de Masaccio, n'a jamais accordé dans ses compositions qu'une importance secondaire à la beauté de la forme pour se préoccuper exclusivement du sentiment religieux. De ces deux maîtres, le premier, malgré la fécondité de son génie, n'avait pu deviner la science qui était encore à créer; le second, pour qui la peinture était avant tout un moyen de se sanctifier, de glorifier Dieu, s'interdisait le culte de la beauté comme une distraction profane. En imi-

tant leur style, Raphaël n'aurait pu que retourner en arrière, et il avait trop de finesse et de pénétration pour commettre une pareille méprise. Il n'est pas douteux qu'il n'ait étudié Giotto et Fra Angelico, mais ce n'était pour lui qu'une étude de curiosité, d'érudition ; il comprenait trop bien l'importance, la nécessité du progrès pour ramener la peinture adolescente au bégaiement du premier âge. Tous les hommes doués d'une véritable force, tous les artistes qui ont une pensée à exprimer dédaignent comme stérile le culte du passé. Ce culte ne peut séduire que les esprits impuissants. Croire que le passé est d'autant plus digne d'étude, d'autant plus digne d'imitation, qu'il est plus loin de nous, est un pur enfantillage. Il faut choisir dans le passé les époques vraiment fécondes, les époques où l'art, en possession d'une langue claire et complète, exprimait nettement sa pensée, et cette langue, dès qu'on en possède tous les secrets, on doit s'en servir pour exprimer des idées nouvelles.

Si l'on veut avoir une idée complète de la première manière de Raphaël, il suffit d'étudier *le Mariage de la Vierge*, placé aujourd'hui dans la galerie de Brera, à Milan. Cet ouvrage résume, en effet, toute la science que l'auteur avait acquise avant de voir Florence. Quoiqu'il rappelle une composition du Pérugin sur le même sujet, il est certain cependant qu'il révèle une véritable originalité. Si la disposition des figures relève plutôt de la mémoire que de l'imagination, si les traditions de l'école y sont encore respectées, la grâce idéale des figures, le choix des draperies, appartiennent à Raphaël, et l'on chercherait vainement dans la série entière des œuvres du Pérugin quelque chose qui se puisse comparer à ce précieux tableau. La figure de la Vierge offre un type de beauté que le maître du Sanzio n'a jamais égalé. Harmonie des lignes, suavité des contours, pudeur, modestie, rêverie angélique, fraîcheur du coloris,

tout se trouve réuni dans cette Vierge divine. Il y a maintenant près de trois siècles et demi qu'elle est sortie des mains de Raphaël, et il semble qu'elle ait été achevée hier seulement. Les couleurs ont été si habilement choisies et combinées avec tant d'art et de bonheur, que la peinture a défié les injures du temps et garde une immortelle jeunesse. Sans doute il est facile de découvrir dans cette adorable figure, pour peu qu'on l'étudie attentivement, plusieurs détails qui manquent de naturel et de vie. Les mains, traitées avec un soin remarquable, n'ont pas toute la souplesse qu'on pourrait souhaiter. Les doigts sont d'une rare élégance ; mais, depuis la naissance des phalanges jusqu'au poignet, la forme est tellement simplifiée, qu'elle semble à peine modelée. Le visage est d'une pureté dont on chercherait vainement le modèle sur la terre ; la sérénité du regard n'a jamais été surpassée ; la bouche sourit avec une admirable douceur, mais la forme des lèvres n'est pas précisément ce qu'elle devrait être ; ces lèvres si fines et si fraîches semblent condamnées à l'immobilité. Cependant, malgré ces défauts, qui appartiennent à l'école du Pérugin, *le Mariage de la Vierge* est empreint d'un charme singulier ; il est impossible de le contempler sans émotion. Le groupe de jeunes filles qui forment le cortége de la Vierge est si gracieux, si élégant, si pur, que le regard ne peut s'en détacher. Saint Joseph et les jeunes gens qui l'entourent ne sont pas conçus avec moins de bonheur. Le temple, qui sert de fond au tableau, est dessiné avec une précision qui ne laisse rien à désirer. Tous les détails en sont traités avec soin, et révèlent chez l'auteur l'intelligence parfaite de l'architecture ; mais ils sont exécutés de façon à ne pas distraire l'attention ; ils n'ont pas assez d'importance pour faire tort aux personnages : c'est une preuve de savoir donnée sans ostentation.

A Florence, le talent de Raphaël se transforma. Cette métamorphose ne s'opéra pas brusquement; pour l'accomplir, l'élève du Pérugin eut besoin d'une rare persévérance; mais les œuvres de Michel-Ange, de Léonard, de Masaccio, avaient dessillé ses yeux, et ne lui permettaient pas d'hésiter. La route qu'il avait suivie jusque-là n'était pas celle de la vérité; à cet égard, il ne pouvait conserver aucun doute. S'enfermer dans les traditions d'une école dont il savait maintenant tous les défauts, c'était renoncer à la gloire et se condamner à ne jamais occuper que le second rang. Raphaël, qui se sentait né pour les grandes choses, prit son parti avec courage. Applaudi, admiré, déjà célèbre, il résolut d'effacer de sa mémoire tous les préceptes qu'il avait acceptés comme vrais, qu'il avait pratiqués avec soumission; il se remit à l'étude sans tenir aucun compte de ce qu'il avait fait. Sévère pour lui-même, il ne se laissa pas détourner de cette tâche difficile par les éloges donnés à ses ouvrages. Il comprenait la nécessité de répudier sans retour le style de ses premières compositions. Pour mener à bonne fin une pareille entreprise, il fallait une rare énergie; Raphaël mesura, sans s'effrayer, la route laborieuse qu'il avait à parcourir, et accomplit en quatre ans ce qu'il avait résolu. Il avait vingt et un ans lorsqu'il reconnut qu'il s'était trompé, à vingt-cinq ans il avait réparé son erreur.

Pour apprécier dignement la valeur de cette transformation, il faut comparer avec *le Mariage de la Vierge le Christ porté au tombeau,* qui se voit aujourd'hui à Rome dans la galerie du prince Borghèse. Entre ces deux ouvrages, la différence est si profonde, qu'ils ne semblent pas appartenir au même auteur. Le style du *Christ au tombeau* n'a rien à démêler avec l'école du Pérugin; il relève directement de Léonard et de Masaccio. Le souvenir de Michel-Ange n'est pas étranger à l'exécution du personnage prin-

cipal; cependant Raphaël, en peignant cette figure, paraît avoir consulté la nature plus souvent que le carton de la guerre de Pise. Au lieu d'étaler avec pompe ses connaissances anatomiques, il s'est efforcé de simplifier les détails que l'étude lui avait révélés. Quant à l'expression des têtes, on ne peut rien imaginer de plus admirable, de plus vrai. Jamais la douleur ne s'est montrée avec plus de grandeur, avec plus d'évidence. Tous les traits du visage concourent à la manifestation du sentiment qui domine les personnages. L'affliction de saint Jean, de la Vierge et des saintes femmes est rendue avec une vivacité dont l'histoire de la peinture offre peu d'exemples. Sans le secours de Léonard, il est probable que Raphaël n'eût pas trouvé à vingt-cinq ans les têtes si profondément désolées du *Christ au tombeau;* c'est une composition vraiment pathétique où le sentiment religieux est traduit avec une incomparable habileté.

Raphaël venait d'écrire au duc d'Urbin pour le prier de le recommander au gonfalonier de Florence, et d'obtenir pour lui la décoration d'une salle du palais de la république, lorsqu'il reçut une lettre de Bramante qui l'appelait à Rome. Jules II avait résolu d'orner de peintures murales plusieurs chambres du Vatican, et Bramante, oncle de Raphaël, chargé, dans le palais pontifical, des travaux d'architecture, avait saisi avec empressement l'occasion de mettre en pleine lumière le talent de son neveu. La lettre de Raphaël au duc d'Urbin et la lettre de Bramante à Raphaël sont de 1508. Nous avons vu par quelles études laborieuses Raphaël s'était préparé à l'accomplissement des œuvres les plus difficiles; sans posséder le savoir du Vinci et de Buonarroti, il était cependant en mesure d'aborder les entreprises les plus importantes. Sans attendre la réponse du duc d'Urbin, sans achever un tableau commencé pour une église de Florence, il partit le cœur plein de joie et d'espérance. Malgré la recom-

mandation de Bramante, qui répondait de son neveu, Jules II, dont la volonté ne savait pas attendre, avait déjà distribué la plus grande partie des travaux à peine conçus dans sa pensée. Toutefois, sans s'effrayer du nom et de la renommée des rivaux qu'il trouvait sur sa route, Raphaël se mit à l'œuvre et commença sur-le-champ la décoration d'une salle du Vatican appelée *Salle de la signature*. La première composition qu'il entreprit fut *la Théologie*, connue généralement sous le nom de *Dispute du Saint-Sacrement*. Quoique plusieurs parties de cette vaste composition rappellent les premières études de l'auteur, quoique Raphaël, suivant les traditions de son premier maître, y ait employé l'or, dont plus tard il s'interdit l'usage, on ne saurait nier pourtant que *la Théologie* ne signale glorieusement le commencement d'une troisième manière, plus large, plus libre, plus féconde, plus variée que les deux manières précédentes. Cette fresque admirable, dont le sujet réel n'est autre que le mystère de l'eucharistie, est traitée avec une franchise, une grandeur, une simplicité au-dessus de tout éloge. La composition tout entière est conçue avec une hardiesse qui étonne chez un homme de vingt-cinq ans, qui étonnerait chez un maître vieilli dans la pratique de la peinture monumentale. A voir cette œuvre si claire, dont toutes les parties s'expliquent si naturellement et s'accordent si bien entre elles, il semble qu'elle n'ait rien coûté à l'imagination de l'auteur ; la Trinité, qui domine toute la scène, les patriarches, les saints, les apôtres, les évangélistes, les docteurs, tous les personnages, en un mot, ont le caractère, l'accent qui leur convient. Le sentiment religieux anime toutes les physionomies et se révèle dans le geste et l'attitude de tous les acteurs ; mais ici l'expression de ce sentiment se concilie d'une façon exquise avec la beauté de la forme. *La Théologie* de Raphaël ne relève ni de Giotto ni de Fra Angelico. Chose

étrange et qui pourtant n'a rien d'inattendu après les transformations de style auxquelles nous avons assisté, *la Théologie*, exécutée de droite à gauche, permet de suivre et d'étudier les progrès de l'auteur depuis le commencement jusqu'à la fin de son œuvre. Les têtes pensent; les mains, par leur mouvement, complètent l'expression du regard et des lèvres; les draperies sont ordonnées avec une simplicité majestueuse et n'ont rien à démêler avec le style étroit du Pérugin. Il y a dans cette fresque, début de Raphaël au Vatican, un charme si puissant, tant de fraîcheur, d'éclat et de sérénité, que des juges éclairés la préfèrent sans hésiter à toutes les œuvres de l'auteur. Quoique cette opinion ne soit pas la nôtre, nous reconnaissons pourtant qu'elle peut être soutenue avec avantage. Jules II fut tellement émerveillé de la beauté de cette première composition, qu'il voulut abattre toutes les fresques achevées ou commencées, et confier tout au pinceau de Raphaël; par respect pour son maître, le Sanzio exigea la conservation d'un plafond peint par le Pérugin. Dans la salle de la signature, il se servit des ornements exécutés par le Sodoma.

La Philosophie, connue vulgairement sous le nom d'*École d'Athènes*, et peinte sur le mur qui fait face à *la Théologie*, est, à mes yeux, le développement le plus complet, l'expression la plus savante du talent de Raphaël. Il y a dans le style de cette composition une largeur, une puissance, une sécurité, qui ne semblent pas appartenir à la jeunesse. Les personnages, quoique nombreux, sont disposés avec tant d'art et choisis avec tant de discernement, qu'il n'y a pas trace de confusion dans cette page immense. Dans la conception et l'ordonnance de cet ouvrage, Raphaël s'est heureusement inspiré de Pétrarque, et certes, pour traiter un sujet de cette nature, il était difficile de consulter un maître plus habile, de suivre un guide plus sûr. L'architecture qui

encadre les personnages est pleine de grâce et de légèreté. La lumière, distribuée avec adresse, avec bonheur, agrandit l'espace et donne à la scène une profondeur qui étonne et charme les yeux. Aristote et Platon, qui dominent la composition, expliquent assez clairement la nature du sujet ; *l'Éthique* et *le Timée* ne laissent aucun doute dans l'esprit du spectateur. Archimède, Pythagore, Diogène, Zoroastre, représentés chacun d'une façon caractéristique, se nomment d'eux-mêmes et ne permettent pas à la pensée d'hésiter un seul instant. La philosophie, telle que Raphaël la concevait, telle qu'il a voulu l'exprimer, n'est pas seulement la science que nous appelons aujourd'hui de ce nom ; c'est la réunion de toutes les connaissances acquises par le libre usage de la raison, sans l'intervention de la foi. En d'autres termes, c'est l'alliance de la philosophie morale et de cette autre philosophie qu'on appelle philosophie naturelle, qui comprend le cercle entier des spéculations humaines depuis la géométrie jusqu'à la physiologie. Je ne crois pas qu'il soit possible d'exprimer plus clairement le caractère auguste et majestueux que donne au visage l'habitude des hautes pensées. Aristote et Platon portent sur le front l'empreinte lumineuse des études qui ont rempli toute leur vie. Il n'y a pas, dans cette imposante réunion de savants et de sages, un personnage qui ne mérite une attention spéciale, tant l'auteur s'est attaché à varier les physionomies.

La Jurisprudence, divisée en deux sujets, la jurisprudence civile et la jurisprudence canonique, offre un choix heureux de figures, mais ne saurait être comparée, pour l'importance de la composition, à *la Théologie* et à *la Philosophie*. Toutefois on ne peut s'empêcher d'admirer le Justinien placé à gauche du spectateur, et le Grégoire IX que Raphaël, par une flatterie ingénieuse, a représenté sous les traits de Jules II. Ces deux personnifications du droit civil et du

droit canonique sont traitées avec une simplicité magistrale.

La Poésie ou *le Parnasse,* qui fait face à *la Jurisprudence,* soutient dignement la comparaison avec *la Théologie* et *la Philosophie.* Le mur sur lequel Raphaël a développé cette vaste composition est coupé dans sa partie inférieure, comme le mur où il a représenté *la Jurisprudence,* par une fenêtre dont la lumière blesse d'abord la vue et s'oppose à l'étude du sujet. Pourtant, au bout de quelques instants, le regard embrasse sans effort l'ensemble harmonieux de ce poëme païen, et contemple avec ravissement tous les personnages que le pinceau de Raphaël a semés à profusion sur cette muraille vivante. Ici encore Pétrarque a servi de guide au Sanzio. Par un caprice que nous avons peine à nous expliquer aujourd'hui, mais qui au début du seizième siècle n'étonnait personne, Apollon tient un violon au lieu d'une lyre; la tête respire à la fois l'inspiration et la volupté. Quant aux Muses, elles sont toutes, sans exception, d'une beauté divine. L'expression du visage, la grâce des mouvements, l'élégance des draperies, ne sauraient être surpassées. On pourrait, au nom de l'exactitude littérale, désapprouver le costume adopté par Raphaël, car les Muses du Vatican ne sont pas précisément vêtues à la grecque; mais cette critique ne serait, à nos yeux, qu'un pur enfantillage. Il y a en effet dans le costume de ces Muses tant d'ampleur et de souplesse, que l'esprit charmé ne songe pas à se demander si le peintre a fidèlement respecté la mythologie. Que ces Muses soient ou non vêtues à la romaine, que Raphaël ait ou non pris pour modèles les femmes de son temps, sans songer même à modifier leur ajustement, peu importe. Les Muses qu'il nous a données sont des créations d'une beauté souveraine, et l'admiration réduit la mémoire au silence. En consultant les monuments de l'art antique, Raphaël n'eût certainement pas réussi à imaginer des Muses d'une grâce plus séduisante;

il a donc bien fait de les concevoir telles que nous les voyons. Les poëtes rangés autour des Muses sont représentés avec un rare bonheur. Homère, Virgile, Horace, Ovide, Dante, Pétrarque, sont caractérisés avec une netteté qui indique chez le peintre une connaissance complète des personnages qu'il veut retracer. Le visage doux et mystique de l'amant de Laure, le visage austère de l'amant de Béatrix, s'accordent si parfaitement avec les pages immortelles où ils ont déposé le secret de leur pensée, qu'il serait difficile de se les figurer sous des traits différents. Ovide et Horace ne sont pas représentés avec moins de précision et de justesse. Dans la tête de Virgile, la mélancolie du sourire s'allie admirablement à la chasteté du regard. Quant à la tête d'Homère, il est impossible de rêver rien de plus auguste, de plus majestueux; jamais le génie de la poésie épique n'a été représenté sous des traits plus imposants. Les yeux, qui ne voient pas, donnent à cette tête un caractère surnaturel; le front où éclate l'inspiration, les lèvres frémissantes, les mains qui semblent interroger l'espace, tout se réunit pour frapper l'imagination. Toutes les parties de cette composition sont unies entre elles avec un art si merveilleux, qu'on ne pourrait supprimer une figure sans en altérer l'harmonie.

Les sujets qui décorent le plafond de cette salle se rattachent à la théologie, à la philosophie, à la jurisprudence, à la poésie. *Le Péché originel,* placé au-dessus de *la Théologie*, est empreint d'une grâce qu'on ne saurait trop admirer. L'imagination la plus poétique ne peut rien inventer de plus beau que la première femme commettant la faute qui, selon la foi chrétienne, a perdu le genre humain. Il y a dans cette figure empreinte d'une élégance divine une richesse, une ampleur et en même temps une souplesse qu'on trouverait difficilement réunies, soit dans la nature vivante, soit dans la statuaire antique. L'Ève de Raphaël a toute la jeunesse

qui inspire l'amour, toute la puissance qui appelle la maternité ; elle tient à la fois de Vénus et de Latone. *Le Jugement de Salomon* et *la Punition de Marsyas* ne sont pas rendus avec moins de bonheur que le premier péché.

Cette salle, dont la décoration, commencée en 1508, était achevée en 1511, suffirait pour donner une idée complète de la troisième manière de Raphaël. Si plus tard le Sanzio a traité d'une façon plus savante quelques parties de son art, il n'a jamais exprimé sa pensée avec plus de clarté, son génie ne s'est jamais révélé avec plus d'évidence.

Les quatre compositions qui décorent les murs de la salle suivante, dite salle de l'Héliodore, sans avoir la même valeur que les compositions dont je viens de parler, se recommandent pourtant par des qualités précieuses. *Héliodore chassé du temple, Attila arrêté par les prières de saint Léon, Saint Pierre délivré de la prison par un ange, le Miracle de Bolsène,* excitent une légitime admiration, même après la salle de la Signature. Dans l'Héliodore, le mouvement des figures, la vivacité, la vérité de la pantomime, expliquent très-bien le sujet. La terreur des impies qui s'enfuient devant le cavalier visible pour eux seuls, la joie des malheureux sauvés par cette intervention miraculeuse, l'expression de piété fervente qui anime le visage du grand prêtre agenouillé, forment assurément un ensemble plein d'intérêt. Dans l'Attila, Raphaël s'est heureusement servi des bas-reliefs de la colonne Trajane. La tête du personnage principal respire l'étonnement et l'épouvante. Saint Pierre et saint Paul, qui lui apparaissent dans les airs, fiction ingénieuse et hardie, sont très-habilement rendus. Il règne dans toutes les parties de ce poëme une élégance, une pureté qui rappelle les meilleurs ouvrages de l'antiquité. On sait en effet que Raphaël, grâce aux largesses de Jules II et de Léon X, entretenait des dessinateurs dans le royaume de

Naples, en Sicile, en Grèce, et, sans quitter Rome, consultait à toute heure Pouzzoles, Syracuse et Athènes. Je suis loin de vouloir comparer les chevaux et les cavaliers de l'Attila aux chevaux et aux cavaliers des Panathénées; pourtant j'incline à penser que le souvenir du Parthénon est pour quelque chose dans cette composition. *Le Miracle de Bolsène* présentait de grandes difficultés que le peintre a surmontées comme en se jouant. On lit sur le visage du prêtre incrédule la surprise et l'effroi à la vue de l'hostie qui s'anime et dont le sang ruisselle; les fidèles, témoins de ce prodige, expriment très-nettement la joie qu'ils ressentent en présence de l'impiété confondue. On admire justement dans *la Délivrance de saint Pierre* l'ingénieuse distribution de la lumière, ou plutôt l'art singulier avec lequel Raphaël a su la modifier, la transformer selon les besoins du sujet. La lueur des torches, la clarté mystérieuse de la lune, la splendeur qui environne l'ange libérateur, sont traitées avec une précision, une habileté consommée. Et pourtant, malgré tous les mérites que nous signalons, la salle de l'Héliodore ne vaut pas la salle de la Signature.

Dans la dernière salle décorée par Raphaël, il faut surtout étudier *l'Incendie du Borgo vecchio.* Je dis la dernière salle, car on sait que la salle de Constantin a été peinte par Jules Romain, d'après le carton de Raphaël, à l'exception de quelques figures allégoriques exécutées à l'huile par le maître même. *Le Sacre de Charlemagne, la Justification du Pape,* ne sauraient se comparer aux compositions dont nous avons parlé jusqu'ici; après les grands ouvrages que nous venons d'étudier, ces deux fresques semblent à peu près insignifiantes. Quant à *la Bataille d'Ostie,* il m'est impossible d'y découvrir le génie épique dont parlent à l'envi les critiques italiens. C'est, à mon avis, une des œuvres les moins heureuses de Raphaël. Il n'y a de vraiment important

dans cette salle que *l'Incendie du Borgo vecchio.* Les principaux épisodes de cet incendie relèvent à la fois de Virgile et de Michel-Ange, de Virgile pour l'invention, de Michel-Ange pour l'exécution, du second livre de l'Énéide et de la voûte de la chapelle Sixtine. Certes, on ne peut contempler sans admiration cette fresque savante ; cependant, en peignant toutes ces figures, dont les attitudes variées nous révèlent avec ostentation les connaissances anatomiques de l'auteur, Raphaël semble avoir fait violence aux habitudes de son génie. Les nus sont rendus avec un rare talent, avec une vérité qu'on ne saurait méconnaître, et pourtant cette composition n'excite pas dans l'âme du spectateur une émotion bien vive : c'est une lutte avec Michel-Ange hardiment engagée, habilement soutenue ; mais cette lutte a emporté Raphaël hors des voies qu'il était appelé à parcourir.

Cette remarque s'applique avec une égale justesse à l'Isaïe de l'église Saint-Augustin et aux Sibylles de Sainte-Marie de la Paix. Ici, en effet, c'est encore avec Michel-Ange que Raphaël engage une lutte courageuse, c'est avec les prophètes et les sibylles de la Sixtine qu'il veut se mesurer. Or, l'Isaïe de Saint-Augustin et les Sibylles de la Paix, malgré la grandeur et la beauté qui les recommandent, sont plutôt le triomphe de la volonté persévérante que l'œuvre spontanée du génie. On peut, on doit les admirer comme le témoignage d'un savoir profond ; mais il faut bien reconnaître que Raphaël, en mettant le pied sur le terrain où marchait Michel-Ange, ne gardait pas toute la liberté, toute la grâce de ses mouvements.

Les cinquante-deux fresques dont se composent les loges du Vatican ne sont, à proprement parler, qu'une suite d'improvisations. En voulant les juger comme des œuvres laborieusement méditées, on s'expose à les traiter trop sévèrement. Il y a certainement, parmi ces pages improvisées,

plus d'une page où éclate dans toute sa splendeur le génie inventif de Raphaël; mais souvent aussi on s'étonne de rencontrer dans cette série trop vantée des scènes dont l'auteur semble avoir méconnu l'importance ou qu'il a traitées avec une négligence singulière. A l'appui de cette affirmation, je citerai *la Cène*, qui est assurément, dans la Bible de Raphaël, un des épisodes les plus incomplets, les plus faibles sous le rapport de la conception. Quant à l'exécution, nous devons en parler avec plus de ménagement, car on sait que Raphaël n'a peint de sa main que la première fresque de la série; toutes les autres ont été peintes par ses élèves. Pour les ornements, pour les arabesques, il s'est servi de la décoration des Thermes de Titus, comme il est facile de s'en convaincre, bien que le temps ait cruellement mutilé ce monument; aujourd'hui encore cette imitation ingénieuse est facile à démontrer.

Les copies faites par MM. Paul et Raymond Balze rappellent les chambres et les loges du Vatican aussi fidèlement qu'on pouvait le souhaiter ou l'espérer, étant donné la diversité des procédés. En effet, ces copies sont peintes à l'huile. Or, la peinture à l'huile ne pourra jamais reproduire la fraîcheur, la légèreté, l'éclat, la sérénité de la peinture à fresque. Il ne faut donc pas demander à MM. Balze ce qu'ils auraient en vain essayé de nous donner, la reproduction littérale des originaux: avec les ressources de la peinture à l'huile, ils ne devaient pas se proposer une pareille tâche; mais, en tenant compte des moyens qu'ils ont employés, il est impossible de ne pas louer la persévérance, l'attention scrupuleuse avec laquelle ils ont achevé l'entreprise difficile qui leur était confiée. *Le Parnasse, l'École d'Athènes* et *la Délivrance de saint Pierre* sont copiés avec une remarquable élégance.

Les cartons conservés à Hampton Court se placent, par la

grandeur, par la beauté de la composition, à côté des meilleurs ouvrages de Raphaël; les tapisseries exécutées d'après ces cartons sont encore aujourd'hui un des plus splendides ornements du Vatican. Ce qui recommande surtout ces pages admirables, ce qui leur assigne une valeur particulière, c'est la clarté, l'évidence avec laquelle l'auteur a su disposer tous les épisodes; il n'y a pas un des sujets traités dans cette inestimable série qui ne s'explique par lui-même; tous les personnages ont un rôle nettement déterminé, toutes les figures un mouvement précis, toutes les têtes une expression facile à comprendre. Autant les loges laissent à désirer sous le rapport de la conception, autant ces cartons contentent la pensée. Pour comparer les loges à la voûte de la Sixtine, comme l'ont fait plusieurs critiques italiens, il faut un singulier aveuglement; les cartons d'Hampton Court, soumis à l'analyse la plus sévère, n'éveillent dans l'âme du spectateur que le sentiment de l'admiration. Jamais Raphaël n'a poussé plus loin l'accord de la forme et de l'expression, jamais il ne s'est montré tout à la fois aussi élégant et aussi réfléchi. Pour l'élévation du style, pour la hardiesse, pour la grâce des mouvements, ces cartons n'ont rien à envier aux chambres du Vatican; pour la sagesse, pour la profondeur, pour la variété de l'invention, ils ne redoutent aucune comparaison. A mesure qu'on les étudie, on y découvre de nouveaux mérites; c'est une source féconde, une source inépuisable d'enseignement; là tout appartient à Raphaël, tout relève de sa seule pensée; aucun souvenir importun ne vient troubler les inspirations de son génie. L'auteur ne lutte avec personne, il s'efforce uniquement de réaliser le type idéal qu'il a conçu, et sa main obéissante ne fait jamais défaut à son intelligence. Il n'improvise pas, il médite, il veut, et il accomplit sa volonté avec une puissance souveraine.

Il y a deux parts à faire dans les peintures de la Farnésine. *Le Triomphe de Galatée* est une œuvre exquise, pleine d'élégance, de finesse et de grâce, dont la gravure, publiée en France, ne peut donner qu'une idée bien incomplète; nulle part peut-être Raphaël n'a rivalisé plus heureusement avec l'art antique, et cette rivalité toute spontanée n'a rien qui sente l'imitation. En traitant un sujet emprunté à la mythologie grecque, il devient grec par le style; quoique le temps nous ait dérobé les œuvres d'Apelles et de Zeuxis, il semble que Raphaël ait réussi à les ressusciter pour leur demander conseil. Quant à *l'Histoire de Psyché*, bien qu'elle se distingue par la variété ingénieuse des compositions, elle est très-loin, à mon avis du moins, de pouvoir se comparer au *Triomphe de Galatée.* Pour s'expliquer l'exécution incomplète, la couleur un peu crue de ces compositions, il suffit d'ouvrir la biographie de Raphaël : il a peint lui-même *le Triomphe de Galatée, l'Histoire de Psyché* a été peinte par ses élèves. Toutefois, malgré la crudité de la couleur, il règne dans toute *l'Histoire de Psyché* un charme singulier; *le Banquet des dieux* offre une réunion de figures disposées avec un art merveilleux; la figure de Vénus, pour la grâce, pour la correction, pour la souplesse du dessin, ne laisse rien à désirer. J'ai vu à Rome, dans les appartements du prince Borghèse, une fresque détachée du Casino de Raphaël, *le Mariage d'Alexandre et de Roxane*, empreinte, comme la Galatée, d'une grâce athénienne.

Le dernier ouvrage de Raphaël fut *la Transfiguration.* L'opinion vulgaire veut que ce tableau soit la plus parfaite de toutes ses compositions. Or, cette opinion, il faut bien le dire, est loin de s'appuyer sur la vérité. Si *la Transfiguration* offre des parties admirables; si le Christ, Élie et Moïse sont rendus avec une grandeur digne du sujet; si

les apôtres qui le contemplent d'un œil ébloui expriment éloquemment, par leur attitude, la surprise et la confusion, les apôtres placés au pied de la montagne sont loin de mériter les mêmes éloges. On peut admirer la femme agenouillée dont la forme se dessine sous la draperie, on peut étudier avec intérêt les mouvements convulsifs de l'enfant possédé du démon ; mais cet épisode ne se rattache pas directement au sujet principal : à proprement parler, c'est un sujet distinct. Quant à l'exécution, malgré la sévérité du dessin, elle n'a ni l'abondance ni la spontanéité qui éclatent dans les chambres du Vatican. Je ne parle pas des ombres qui avaient déjà changé quelques années après la mort de Raphaël, et dont Vasari attribue l'altération au noir de fumée employé dans l'ébauche par Jules Romain ; je parle de la manière dont l'auteur a compris et rendu la forme dans la partie inférieure de ce tableau. Le style des apôtres placés au pied du Thabor a quelque chose de laborieux, et les draperies ne sont pas exemptes de dureté. La grande Sainte Famille que nous avons au Louvre, exécutée pour François Ier deux ans avant *la Transfiguration*, est traitée avec plus de largeur et de liberté; *la Vierge à la chaise, la Vision d'Ézéchiel,* du palais Pitti, *la Sainte Cécile*, de Bologne, donnent lieu à la même remarque. Ce n'est donc pas dans *la Transfiguration* qu'on doit chercher l'expression la plus complète du génie et du savoir de Raphaël.

Il suffit de nommer les portraits de Léon X et de Jules II, de Bindo Altoviti, de la Fornarine; dans ce genre qui semble étroit à l'ignorance, Raphaël sut trouver des ressources infinies, et chacun de ses portraits est une composition poétique dans l'acception la plus élevée du mot. Je ne dis rien des innombrables dessins gravés sous les yeux mêmes du maître par Marc-Antoine Raimondi, car mon

intention n'est pas de passer en revue la série entière des œuvres de Raphaël; les œuvres capitales dont j'ai parlé marquent très-nettement les métamorphoses de sa pensée, de sa volonté, de son talent. Homme heureux entre tous, comblé par le ciel de tous les dons du génie, il ne vécut que pour l'art et pour l'amour, et mourut à trente-sept ans: la veille de sa mort, il oubliait la gloire dans les bras de la Fornarine. S'il n'a pas le savoir du Vinci et de Michel-Ange, la couleur éclatante de Titien, l'expression profonde du Corrège, il a mérité pourtant d'être appelé le prince de la peinture, et ce titre glorieux, il l'a conquis par l'universalité de son génie. Plus d'une fois sans doute, dans sa vie si courte et si féconde, il lui est arrivé de sacrifier à l'effet purement pittoresque le côté sérieux des sujets qu'il avait choisis ou acceptés; mais n'oublions pas qu'il a traité des sujets de tout genre. Il possédait si bien l'art de plaire aux yeux, l'art de séduire et de charmer, que sa main n'attendait pas toujours sa pensée, et qu'il négligeait parfois le travail de la méditation comme inutile au succès de son œuvre, comptant sur la beauté des lignes pour imposer silence aux juges les plus sévères; mais cette confiance même, si souvent justifiée, ne reposait-elle pas sur un travail persévérant? Si Raphaël n'est pas le premier dans toutes les parties de la peinture, aucun peintre ne peut lui disputer le premier rang, car aucun n'a réuni au même degré que lui toutes les qualités que donnent l'étude et le génie.

1847.

III

MICHEL-ANGE

La vie de Michel-Ange offre peu d'événements, mais ce que nous en savons s'accorde merveilleusement avec le caractère général de ses ouvrages. A la vérité, les relations de Vasari et d'Ascanio Condivi, élèves et amis de ce grand artiste, ont laissé sans explication plusieurs épisodes de sa biographie; mais tous deux présentent sous le même jour les habitudes et les impatiences du modèle qui a posé devant eux. Le savant travail de Richard Duppa repose tout entier sur les documents fournis par Vasari et par Condivi; lorsqu'il lui arrive de discuter leurs témoignages, c'est rarement pour les contredire. Il s'attache plutôt à coordonner sous une forme harmonieuse et claire les renseignements confus de ces deux narrations. Parfois aussi il emprunte à l'histoire générale d'Italie des lumières précieuses, et alors il se voit forcé de réfuter, sans aigreur, mais avec une sévère courtoisie, l'indulgent historien des Médicis, Thomas Roscoe, qui trop souvent a jugé les hommes sur les vertus de son cœur. Benvenuto Cellini a donné sur Michel-Ange quelques détails qui seraient sans doute désavoués par Vasari et Condivi. Mais au milieu des incroyables et

sublimes hâbleries dont il a rempli son livre, il ne faut pas s'étonner s'il a essayé de justifier sa conduite en prenant pour complices Jules Romain et Michel-Ange. D'ailleurs, le mensonge auquel je fais allusion, si c'en est un, comme j'incline à le croire, n'ôte rien à la haute estime de Benvenuto pour le grand maître, et les désordres qu'il raconte ne sont, dans sa pensée, qu'une joyeuse espièglerie.

Michel-Ange, né le 6 mars 1474, au château de Caprese, dans le territoire d'Arezzo, descendait de l'ancienne et illustre maison des comtes de Canossa. Son père, Louis Léonard Buonarroti Simoni, était podestat de Caprese et de Chiusi, et vivait mesquinement de son emploi, sans essayer d'agrandir sa fortune par une industrie qui aurait terni l'éclat de son nom.

Frappé de la précoce intelligence de son fils, il conçut le projet d'en faire un savant. Mais son espérance fut bientôt trompée. Le jeune Michel-Ange se lia d'amitié avec Francesco Granacci, élève de Ghirlandajo, lui emprunta des gravures et des crayons, et se mit à les copier. Son goût pour le dessin, qui avait débuté en charbonnant les murs de la ville, se développa rapidement avec l'aide de Granacci. Son père et son oncle, qui voyaient dans la pratique de l'art un déshonneur pour la famille, opposèrent une vive résistance; mais enfin il fallut céder. Les juges les plus difficiles ne pouvaient refuser leur admiration aux essais du jeune artiste; ils prédirent au podestat qu'une vocation aussi manifeste saurait bien triompher des obstacles qu'on lui susciterait. D'après leurs conseils, Michel-Ange fut placé chez Domenico Ghirlandajo, le maître le plus célèbre de son temps. Il devait demeurer trois ans dans son atelier. Son engagement, qui nous a été conservé par Vasari, portait que le maître payerait à son élève, d'année en année, six, huit et dix florins. Michel-Ange avait alors quatorze

ans. Ainsi Ghirlandajo, aux termes de son traité, semblait plutôt l'associer à ses travaux que l'admettre à ses leçons.

La supériorité du jeune élève ne tarda pas à éclater. Avec une fierté simple et hardie, il corrige les dessins de son maître; non qu'il dédaigne les avis et les conseils : loin de là, il copie avec une précision scrupuleuse les modèles qu'il approuve et qu'il admire; et Ghirlandajo, en voyant son empressement à l'étude, son ardeur au travail, ne songe pas à s'offenser d'un enseignement dont il profite.

On se tromperait singulièrement en rapportant à l'orgueil cette personnalité précoce, cette indépendance prématurée, à ce qu'il semble. Il aurait obéi sans réserve aux leçons de Ghirlandajo, s'il eût trouvé en lui ce qu'il cherchait avidement, la perfection et l'idéal de l'art. Aussi le vit-on, très-assidu dans la célèbre chapelle *del Carmine*, dessiner à plusieurs reprises les peintures de Masaccio, consultées aussi par Raphaël.

L'envie et la haine ne manquèrent pas à l'élève de Ghirlandajo. Un de ses rivaux, Torregiani, se prit un jour de querelle avec lui et se vengea cruellement, en lui assenant sur le visage un coup de poing qui lui fracassa le nez et le défigura pour la vie. Torregiani fut exilé de Florence.

A cette époque, Laurent le Magnifique conçut le projet d'une école de sculpture. Il appela auprès de lui le jeune Michel-Ange, l'admit à sa table, lui donna un logement dans son palais. Cette protection toute paternelle permit enfin au jeune Buonarroti de cultiver librement un art pour lequel il avait toujours eu une prédilection marquée, et dont il avait sucé l'amour avec le lait, comme il se plaisait à le répéter : sa nourrice était la femme d'un sculpteur.

Les palais et les jardins de Laurent étaient pleins de fragments antiques. Michel-Ange découvrit une tête de

faune rongée et presque détruite. Il en fit une copie et restitua les parties absentes. Il ajouta au modèle des détails de son invention, il ouvrit la bouche du faune, il mit sur ses lèvres un rire luxurieux ; Laurent fut émerveillé de cette création inattendue. *Tu as fait ce faune vieux*, lui dit-il en plaisantant, *et tu lui as laissé toutes ses dents. Ne sais-tu pas qu'il en manque toujours quelqu'une aux vieillards ?* A peine le duc fut-il parti que Michel-Ange brisa une dent à son faune et lui creusa la gencive comme pour faire croire que l'alvéole était vide. Cette correction ingénieuse excita chez Laurent une admiration sans réserve. Dès ce moment il ne mit plus de bornes à sa libéralité, et il vit dans Michel-Ange son fils et son ami.

Le spectacle familier des chefs-d'œuvre de la statuaire antique, la société et la conversation des artistes et des savants les plus distingués, contribuèrent activement à développer chez Michel-Ange le goût des belles et grandes choses. Il trouva surtout dans l'érudition inépuisable d'Ange Politien une source féconde de réflexions et de souvenirs, et suppléa de cette sorte à l'insuffisance de ses premières études littéraires.

La mort de Laurent surprit Michel-Ange au milieu de ses travaux. Pierre de Médicis ne recueillit que l'héritage de son père, mais ne montra pas pour les arts le même goût et la même intelligence. Il ne voyait dans les grands hommes réunis à sa cour qu'un délassement à ses occupations politiques, et rien de plus. Un trait suffira pour le juger. Il était tombé à Florence une neige abondante, le duc eut la fantaisie d'employer Michel-Ange pendant une partie de l'hiver à lui faire des statues de neige. Il répétait à qui voulait l'entendre qu'il avait à sa cour deux hommes rares et prodigieux : Michel-Ange, et un coureur espagnol qui dépassait de vitesse le meilleur cheval de ses écuries.

Heureusement un homme éclairé, le prieur de l'église du Saint-Esprit, commanda au jeune sculpteur un crucifix en bois, lui offrit un logement dans le couvent, et lui procura le moyen d'étudier l'anatomie humaine. Michel-Ange ne se laissa rebuter par aucun des détails de la science. Il comprit la nécessité de disséquer et de voir sur la nature même ce qu'il voulait apprendre, et ne voulut pas s'en fier aux livres et aux gravures; et bien lui en prit, car il a dû à ses connaissances myologiques la meilleure partie de son étonnante supériorité dans la statuaire et la peinture.

Il n'avait pas attendu la disgrâce des Médicis pour renoncer à une protection ignorante. Ascanio Condivi raconte qu'un musicien, du nom de Cardiere, ami du jeune Buonarroti, eut une vision qui lui présageait l'exil des Médicis. Le grand Laurent lui apparut pâle et gémissant, et lui ordonna d'avertir son fils des malheurs qu'il se préparait par son imprudence. Le songeur, on le pense bien, ne se souciait guère de la commission. Il fit part de son rêve à Buonarroti, qui se trouva du même avis que le fantôme, et le décida enfin à parler. Au retour d'une chasse, Pierre écouta en riant les prédictions de Cardiere qui tremblait de tous ses membres. On sait que la famille Médicis fut chassée de Florence. Michel-Ange comblé de leurs faveurs quitta prudemment la ville pour n'être pas entraîné dans leur chute.

Retiré à Venise, où il ne trouvait pas à s'employer, il partit pour Bologne et y sculpta le tombeau de saint Dominique, la figure de saint Pétrone, et un ange qui tient un candélabre. Il avait alors vingt ans environ.

De retour à Florence où le calme s'était rétabli, il fit un *Cupidon endormi* qu'il enterra et vendit pour antique au cardinal Saint-George. L'acheteur, ayant découvert la supercherie, s'entêta ridiculement à ne pas payer le prix con-

venu et céda son marché au duc Valentin, qui fit présent du morceau à la marquise de Mantoue. Le cardinal avait envoyé à Florence un de ses gentilshommes chargé de découvrir celui qui l'avait mystifié. Michel-Ange se trahit volontairement en dessinant à la plume une main devenue célèbre par la hardiesse et la pureté du trait, témoignant ainsi, par cette improvisation inattendue, qu'il était seul capable de lutter avec l'antique. Le gentilhomme lui proposa de le conduire à Rome chez le cardinal. L'artiste accepta, mais se repentit bientôt de son consentement.

Ce fut dans ce premier voyage à Rome qu'il fit son *Bacchus*, transporté depuis à Florence ; le cardinal de Saint-Denis lui demanda une *Pietà*, l'un de ses plus beaux ouvrages, qui se voit aujourd'hui à Saint-Pierre, sur l'autel du crucifix. Ce groupe devenu fameux n'était pas signé du nom de Michel-Ange. L'artiste fut un jour témoin d'une méprise douloureuse pour sa fierté ; la nuit suivante il grava son nom sur la ceinture de la Vierge.

Obligé de retourner à Florence pour terminer quelques transactions domestiques, il demanda et obtint la permission de tailler à sa guise un énorme bloc de marbre, gauchement ébauché par le ciseau de Simon de Fiesole, et qui depuis un siècle avait été abandonné. Il en tira la statue colossale de David, placée devant le Palais Vieux.

A cette époque, la vie de Michel-Ange présente une singularité remarquable. Il était dans la force de l'âge et du talent. Son nom grandissait, et d'unanimes suffrages le récompensaient de ses travaux. Tout à coup son génie se glace, sa main s'arrête. Il abandonne avec un profond découragement le marbre et le pinceau. Il se retire dans la solitude, il s'enferme avec la Bible et la Divine Comédie. Il se lamente et se désole, et traduit en sonnets plaintifs, en sombres élégies, sa tristesse désespérée. Il se retire des

hommes qui venaient à lui, et il élève à Dieu son âme qui jusque-là n'avait semblé vivre que pour l'art et la gloire.

Ni Vasari ni Condivi n'expliquent d'une façon satisfaisante ces brusques lacunes dans la vie jusque-là si pleine de Michel-Ange. Ils attribuent cette longue oisiveté à des circonstances purement extérieures; les travaux lui auraient manqué. Pour un artiste médiocre, l'excuse pourrait être acceptée; mais le nom de Buonarroti remplissait déjà l'Italie, et le marbre, en sortant de ses mains, était sûr de prendre place dans une église ou un palais.

Ne faut-il pas croire simplement que Michel-Ange, par une singularité commune aux plus grands génies, en était venu à douter de lui-même, à se défier de sa puissance et de sa volonté? Ne s'est-il pas rencontré souvent dans la destinée des grands capitaines et des poëtes des maladies de ce genre? Il suffit d'avoir pratiqué pendant quelques années la société familière des caractères éminents et des vigoureux esprits pour s'arrêter à cette interprétation. Il n'y a que les sots qui ne doutent jamais d'eux-mêmes, et, parmi les grands hommes, ceux qui affirment sans relâche ne sont le plus souvent que des charlatans intéressés qui s'étourdissent du bruit de leurs mensonges.

Cette oisiveté douloureuse fut enfin interrompue par l'avénement de Jules II. A peine monté sur le trône pontifical, le nouveau pape ordonne à Michel-Ange de venir à Rome. Après bien des pourparlers inutiles où la brusque impatience de Jules II eut à combattre la fierté sauvage et l'inflexible volonté de l'artiste, ils arrêtèrent enfin d'un commun accord un projet magnifique, le tombeau de Jules II. Le dessin fait par Michel-Ange, que la gravure nous a conservé, avait transporté le pape d'admiration, et aujourd'hui

encore il produit la même impression d'étonnement et d'extase.

Buonarroti partit pour Carrare afin de présider lui-même à l'extraction du marbre. Les blocs, amenés à Rome, surprirent tout le monde par leur masse prodigieuse.

Une si haute faveur et la fortune glorieuse qui semblait s'offrir à l'élève de Ghirlandajo réveillèrent l'envie et l'animosité de ses ennemis. Bramante surtout fut cruellement blessé de la décision du pape. Il n'était pas seulement jaloux du mérite de Michel-Ange; il craignait aussi la censure de son austère probité. Pour suffire à ses prodigalités désordonnées, il s'était rendu coupable de malversations scandaleuses. Plusieurs fois il avait été forcé d'étayer des constructions commencées depuis quelques mois à peine. Il employait à ses travaux des matériaux de mauvaise qualité. Après avoir inutilement suscité des obstacles sans nombre à celui qui menaçait de lui ravir l'amitié de Jules II, il finit par insinuer que ce projet de monument était de mauvais augure pour la longévité de S. S. Il réussit à refroidir le pape. Michel-Ange s'en aperçut bientôt. Un jour qu'il était allé demander à son protecteur le remboursement d'une somme avancée par lui pour le transport de ses marbres, il ne fut pas reçu. Sur-le-champ il retourne chez lui, ordonne à son domestique de vendre ses meubles et part pour Florence.

A peine a-t-il touché le territoire toscan que le pape dépêche à sa poursuite cinq courriers chargés des lettres les plus pressantes, et lui ordonne de revenir à Rome. Les menaces et les prières ne servent de rien, il répond que S. S. n'a qu'à choisir un sculpteur dont le service lui soit plus agréable que le sien, et qui s'accommode des dédains qu'il ne peut supporter. Dans l'espace de trois mois, Jules II adressa au sénat de Florence trois brefs menaçants pour

obtenir le retour de Michel-Ange. Pierre Soderini, alors gonfalonier de la république, avait profité de ce démêlé pour confier à l'artiste la décoration de la salle du conseil. Ce fut à cette occasion que Buonarroti composa le fameux carton de la guerre des Pisans, pour lutter avec une composition de Léonard. De ce morceau, que le temps nous a envié, déchiré, à ce que disent quelques historiens, par ses ennemis, partagé, selon d'autres, en lambeaux par ses nombreux admirateurs, nous ne connaissons que deux fragments gravés par Marc-Antoine. Mais c'est assez pour justifier les regrets de ses contemporains. Enfin, cédant aux menaces de Jules II, Soderini enjoignit à Michel-Ange de retourner à Rome. Michel-Ange résistait et allait passer en Turquie sur l'invitation du Grand Seigneur, qui voulait lui demander un pont de communication de Constantinople à Péra, lorsque le sénat réussit enfin à triompher de son obstination en le nommant ambassadeur auprès de S. S.

Jules II se trouvait alors à Bologne. Soderini fut chargé de présenter au pape l'artiste repentant. *Au lieu de venir à nous,* lui dit Jules en colère, *tu as attendu que nous allions au-devant de toi.* Michel-Ange s'excusait de son mieux, lorsqu'un des évêques présents à l'audience entreprit sa justification, en remontrant au pape que les artistes étaient d'ordinaire mal élevés, ignorants des convenances, étrangers aux habitudes d'une société délicate et choisie. Taisez-vous, lui dit Jules en le frappant de sa béquille, je vous trouve hardi de faire à un pareil homme, en notre présence, des reproches qui sont loin de notre pensée. Ignorant vous-même, maladroit, sortez à l'instant. Pour témoigner à Michel-Ange son oubli du passé, Jules II lui commanda sa statue colossale en bronze qui devait être placée au frontispice de Saint-Pétrone de Bologne.

Que lui mettrons-nous dans cette main? demanda l'ar-

tiste au pape qui était venu voir le modèle. Un livre? — Non pas ; une épée plutôt. Je la sais mieux manier. Et que fait cette main? Bénit-elle? Maudit-elle? — Elle menace Bologne et lui conseille de vous être fidèle.

La statue fut achevée. Mais les Bentivogli rentrèrent à Bologne et le peuple renversa l'image victorieuse. Le duc de Ferrare, Alphonse d'Este, acheta le bronze et en fit une pièce d'artillerie qu'il nomma la Julienne. La tête seule fut conservée.

De retour à Rome, Jules II voulut employer Michel-Ange à peindre la chapelle de Sixte IV. Bramante, qui avait produit Raphaël à la cour pontificale et qui voulait avoir la direction souveraine de tous les travaux d'architecture et de décoration, avait suggéré ce projet au pape dans l'espérance que son rival, forcé à un travail dont il avait depuis longtemps perdu l'habitude, et mis en parallèle avec Raphaël, perdrait sans retour la faveur de Jules II, et qu'après cette épreuve injurieuse il n'y aurait plus à revenir au mausolée. Ce fut donc réellement à son ennemi le plus acharné que Michel-Ange dut l'occasion de ce glorieux ouvrage.

Comme il ignorait le travail de la fresque, il se défendit longtemps d'accepter la décoration de la chapelle Sixtine. Enfin, il se rendit aux sollicitations du pape et fit venir de Florence les meilleurs peintres de fresques pour apprendre la pratique du métier, et, s'il en était besoin, pour les appeler à son aide. Mais à peine les eut-il mis à l'œuvre, qu'il conçut pour leur insuffisance un mépris sans réserve et les congédia sur-le-champ. Il s'enferma et crut pouvoir travailler seul. Arrivé à moitié de la première composition toute la peinture se couvrit d'une efflorescence blanchâtre. Michel-Ange allait renoncer, lorsque San-Gallo, envoyé par Jules II, reconnut que l'enduit qui servait de fond était trop détrempé et fit refaire sur le mur une préparation plus convenable.

Rassuré désormais sur le succès de son entreprise, Michel-Ange rompit brusquement avec tous ses amis; il s'enferma seul avec son génie, couchant tout habillé, dormant à peine quelques heures, ne se fiant qu'à lui-même pour la préparation de ses couleurs, ne permettant qu'à grand'peine à Jules II d'assister à ses travaux. Un jour même on assure que, furieux d'être interrompu par le pape, il jeta du haut de son échafaud, sur les dalles de l'église, une planche qui tomba aux pieds du visiteur importun et le couvrit de poussière. Mais Jules II savait pardonner à la colère de l'artiste inspiré.

Jules II avait fait abattre les échafauds pour jouir plus tôt de la vue de ce chef-d'œuvre. Il restait encore une moitié de la chapelle à peindre. Les biographes de Michel-Ange sont unanimes dans leur accusation contre Bramante qui aurait voulu enlever à son rival des travaux si glorieusement commencés. Quelques-uns même ont insinué que Raphaël n'était pas étranger à ces intrigues. Jules II résista courageusement aux sollicitations de Bramante, et Michel-Ange se remit à la chapelle. Cependant le pape impatient importunait l'artiste de ses visites. « Quand finiras-tu cette chapelle? — Quand je pourrai. — Faudra-t-il jeter bas les échafauds? » Pour toute réponse à cette menace, Michel-Ange fit si bien que le pape officia dans la chapelle le jour de la Toussaint. Il n'avait mis que vingt mois à peindre toute la voûte.

Comblé d'applaudissements et de faveurs, Buonarroti sollicita inutilement la permission d'aller faire à Florence la statue de saint Jean-Baptiste, et reprit le travail du tombeau, que la mort de Jules II interrompit bientôt.

Léon X, voulant doter sa ville natale d'un monument qui pût consacrer sa mémoire, chargea Michel-Ange de bâtir la façade de l'église Saint-Laurent. Le projet avait été mis au concours, et Michel-Ange l'avait emporté sur Baccio d'Agnolo, Antoine San-Gallo, André et Jacques Sansovino et

Raphaël. Il exécuta sur-le-champ un modèle en bois, conservé encore aujourd'hui dans la bibliothèque des Médicis. Il avait été chercher à Carrare les marbres dont il avait besoin, quand Léon X apprit qu'on trouvait à Saravezza des marbres de même qualité. Michel-Ange reçut l'ordre de surveiller lui-même cette nouvelle exploitation, qui dévora plusieurs années; les fondements seuls de l'édifice furent achevés; la mort de Léon X arrêta l'exécution du projet.

Sous le pontificat d'Adrien VI, il reprit le tombeau de Jules II, et fit quelques travaux d'architecture.

Clément VII, avant son avénement, lui avait demandé pour Florence la bibliothèque de Saint-Laurent et une chapelle sépulcrale pour ses ancêtres dans l'église de ce nom. Il voulut aussi l'employer à Rome. Mais Michel-Ange, après avoir réglé avec le duc d'Urbin, neveu de Jules II, les comptes du tombeau de son oncle, reprit le chemin de Florence pour achever la bibliothèque et la chapelle, deux de ses meilleurs ouvrages. Avant de quitter Rome, il fit placer dans l'église de la Minerve la statue du *Christ embrassant la croix*.

Les premières années du pontificat de Clément VII furent, on le sait, une époque désastreuse pour l'Italie. Le sac de Rome et l'expulsion des Médicis sont les deux principaux épisodes des troubles de cette époque. Michel-Ange fut nommé commissaire général des fortifications de Florence. Il part pour Ferrare, étudie le système militaire de cette place, et revient défendre Florence pendant une année. Cependant ces travaux, si nouveaux pour lui, lui laissaient encore quelques moments pour ses études de prédilection. Ce fut alors qu'il peignit cette Léda si vantée par ses contemporains, et dont il ne reste plus qu'une gravure. Il continuait aussi la chapelle des Médicis.

Florence fut prise. La famille des Médicis rentra dans la

ville. Michel-Ange, réfugié à Venise pendant quelques semaines, revint à Florence, et se cacha dans la maison d'un ami. Clément VII lui pardonna et le pria d'achever la chapelle de sa famille. L'artiste avait projeté quatre mausolées, mais la dépense ayant été réduite, il n'acheva que ceux de Laurent et de Julien. Les plus célèbres des statues qui font partie de ces deux monuments sont celle de Laurent, connue sous le nom de *il Penseroso*, et une figure allégorique de la Nuit. Un jour Michel-Ange trouva écrit au pied de cette dernière un quatrain dont voici le sens :

« Cette Nuit que tu vois dormant dans un si doux abandon, fut tirée du marbre par la main d'un ange. Elle est vivante, puisqu'elle dort ; éveille-la, si tu en doutes, elle te parlera. »

Michel-Ange répondit au nom de la Nuit :

« Il m'est doux de dormir et d'être de marbre. Ne pas voir, ne pas sentir est un bonheur dans ces temps de bassesse et de honte. Ne m'éveille donc pas, je t'en conjure ; parle bas. »

Cette protestation mélancolique témoigne assez du patriotisme de Michel-Ange, et révèle clairement ce qu'il pensait des maîtres de sa patrie.

Cependant le duc d'Urbin pressait Michel-Ange d'achever le tombeau de Jules II, et Clément VII, dans le même temps, projetait de lui faire peindre à fresque les deux petits côtés de la chapelle Sixtine. Il avait choisi pour sujets le jugement dernier et la chute des anges. Michel-Ange avait hâte de terminer le tombeau de Jules II, pour trancher sans retour les contestations élevées par les héritiers au sujet de sommes avancées, et s'employait sans relâche à ce travail, lorsque Paul III prit à cœur le projet de Clément VII. Comme Buonarroti différait la nouvelle fresque de la chapelle pour se libérer avec le duc d'Urbin, le pape décida le duc à se con-

tenter de trois statues de la main de Michel-Ange, et de trois autres confiées à des sculpteurs habiles. En exécution de ce nouveau marché, le mausolée fut achevé dans l'espace d'une année tel qu'il se voit aujourd'hui dans l'église de Saint-Pierre aux Liens.

Michel-Ange allait avoir soixante ans lorsqu'il commença le Jugement dernier. Il fit ses cartons et donna lui-même la première couche au mur de la chapelle. Jamais il n'avait eu tant d'ardeur et d'enthousiasme. Vers le milieu de son travail, le pape vint le voir. Il avait avec lui son maître des cérémonies, messire Blaise de Cesene, qui, ne comprenant rien à la confusion des damnés, se prit à dire que la vue de cette peinture était bonne tout au plus pour les tavernes et les mauvais lieux. A peine l'aristarque eut-il le dos tourné que Michel-Ange le peignit sous la figure de Minos avec des oreilles d'âne. Messire Blaise se plaignit au pape, qui se contenta de lui répondre : « Vous savez que j'ai tout pouvoir » dans le ciel et sur la terre, mais je ne puis vous tirer de » l'enfer ; ainsi donc restez-y. »

Comme il approchait de la fin de son Jugement, Michel-Ange se laissa tomber d'un échafaud et se blessa grièvement à la jambe. Son humeur, habituellement sombre, s'aigrit tout à coup au point qu'il ne voulut parler à personne de sa blessure, et s'enferma, résolu à se laisser mourir. Baccio Rontini, son médecin et son ami, après avoir inutilement frappé à sa porte, parvint enfin jusqu'à lui par des détours sans nombre, et ne le décida qu'avec peine à prendre soin de lui-même.

Ce découragement, cette subite résolution de mourir s'expliquent, selon ses biographes, par la lecture habituelle des prophètes qu'il ne quittait plus depuis le commencement de son travail et qui remplissaient son âme d'images plaintives et désolées.

Malgré les critiques nombreuses qui ne manquèrent pas

au Jugement dernier, Paul III, ayant construit au Vatican la chapelle Pauline, pria Michel-Ange de la décorer. La basilique de Saint-Pierre demeurait inachevée depuis la mort de Bramante. San-Gallo, chargé de continuer ce monument, n'avait eu que le temps de modifier fastueusement le projet primitif. Michel-Ange, après avoir étudié attentivement le projet de San-Gallo, fit un nouveau dessin, et réduisit l'église à la forme d'une croix grecque. Il supprima un grand nombre de détails et diminua le poids de la coupole. En 1546, il reçut de Paul III un bref qui l'autorisait à réformer librement l'ouvrage de ses prédécesseurs, et défendait sous des peines sévères de rien changer au nouveau plan. Il refusa généreusement l'offre d'un traitement annuel de six cents écus romains, et travailla pendant dix-sept années sans autre but, sans autre récompense que l'accomplissement de sa pensée. Il fortifia pour la troisième fois les piliers de la coupole ; il couronna les arcs d'un nouvel entablement ; enfin il acheva ce vaste dôme, projeté, il est vrai, par Bramante, mais qui menaçait de ne jamais sortir entier du génie impuissant de l'inventeur. Par le choix sévère des ornements, il se montra supérieur à San-Gallo, qui avait entassé dans ses dessins un nombre infini de détails contradictoires. Il fonda l'harmonie et l'unité dans le désordre et la confusion. Il prouva qu'il savait plus que Bramante ; en corrigeant les imaginations frivoles de San-Gallo, il montra que la force n'éclate pas moins par la modération que par la prodigalité.

Tous les grands architectes étaient morts. Michel-Ange restait seul ; le sénat n'hésita pas à lui confier les travaux du Capitole. Le palais des Conservateurs, l'une des ailes du Capitole, a été construit sur ses dessins.

Jules III, malgré les intrigues du parti de San-Gallo, le continua dans ses fonctions d'architecte de Saint-Pierre. Il

lui confia aussi l'entreprise de sa villa, nommée Papa Giulio, et qui fut plus tard achevée par Vignole.

Florence et Rome se disputaient Michel-Ange. Le grand-duc le pressait de terminer la chapelle et la bibliothèque de Saint-Laurent. Le pape le retenait à Rome pour l'achèvement de Saint-Pierre. Buonarroti s'excusa auprès du grand-duc de Toscane sur les infirmités de sa vieillesse. Cependant, comme ses compatriotes voulaient élever dans la rue Giulia un temple en l'honneur de saint Jean des Florentins, il leur donna le choix entre cinq projets. Ils avaient préféré le plus riche, il leur dit avec une fierté naïve: « Si vous l'exécutez, vous aurez un temple tel que les Grecs et les Romains n'en eurent jamais. » Malheureusement les fonds vinrent à manquer, et l'ouvrage ne fut pas terminé.

En 1557, Michel-Ange, après avoir achevé les grandes voûtes des nefs de Saint-Pierre, arrêta le modèle en bois de tout ce qui restait à faire, et prit soin d'y marquer toutes les mesures dans le plus grand détail. Sa volonté fut religieusement respectée dans tous les travaux de la coupole. Outre cette grande entreprise, qui suffirait à sa gloire, il fit encore plusieurs travaux d'architecture, la façade de la porte del Popolo, la porta Pia; il restaura la grande salle des Thermes de Dioclétien.

Comme il allait s'affaiblissant de jour en jour, il demanda un suppléant pour Saint-Pierre. L'intrigue fit nommer à cette place Nanni di Baccio Bigio, qui plusieurs fois déjà avait prouvé son incapacité. Michel-Ange, après l'avoir gourmandé sur un pont inutile que ce dernier avait fait construire pour le service de la coupole, alla trouver le pape, qui renvoya Nanni, et nomma, pour suivre les travaux, Vignole et Pierre Ligorio.

Depuis quelque temps on prévoyait la fin de ce grand homme. Une fièvre lente lui annonça que sa mort ne tar-

derait pas. Il appela son neveu, Léonard Buonarroti, et lui dicta son testament en peu de mots. « Je laisse mon âme à Dieu, mon corps à la terre, mes biens à mes parents les plus proches. » Il mourut le 15 février 1564, à l'âge de quatre-vingt-dix ans. On le porta dans l'église des Saints-Apôtres, où le pape avait décidé que son tombeau serait placé, en attendant qu'il en eût un dans la basilique de Saint-Pierre. Le grand-duc de Florence fit déterrer secrètement le corps, qui fut transporté dans sa patrie. Un catafalque magnifique fut dressé dans l'église de Saint-Laurent, sépulture des grands-ducs. Benedetto Varchi prononça l'oraison funèbre. Le grand-duc fournit à Léonard Buonarroti tous les marbres nécessaires pour l'achèvement du mausolée projeté par Vasari. Trois sculpteurs florentins, Jean dell' Opera, Battista Lorenzi et Valerio Cioli exécutèrent en ronde-bosse, pour le sarcophage, les figures de l'Architecture, de la Peinture et de la Statuaire. Vasari couronna le monument par le buste de son maître.

Le palais Buonarroti, à Florence, toujours habité par les descendants de Michel-Ange, renferme une galerie où sont représentés, de la main des meilleurs maîtres de Florence, les principaux traits de la vie de cet homme illustre.

On a de lui plusieurs paroles dans le goût antique. Vasari l'entretenait un jour de la joie de Léonard Buonarroti, son neveu, à l'occasion de la naissance d'un fils. « Je » ne vois pas, lui répondit Michel-Ange, qu'il faille tant se » réjouir de la naissance d'un homme, ni faire tant de » fêtes à cette occasion. Ces fêtes et cette joie, on devrait » les réserver pour la mort de l'homme qui a bien vécu. » Il y a dans *les Tristes* d'Ovide une pensée pareille. Comme un prêtre de ses amis lui reprochait de ne s'être pas marié : « De femme, répondit-il, j'en ai encore trop » d'une pour le repos de ma vie ; c'est mon art. Mes en-

» fants, ce sont mes ouvrages. Cette postérité me suffit.
» Laurent Ghiberti a laissé de grands biens et de nombreux
» héritiers; saurait-on aujourd'hui qu'il a vécu, s'il n'eût
» fait les portes de bronze du baptistère de Saint-Jean? Ses
» biens sont dissipés, ses enfants sont morts. Mais les portes
» de bronze sont encore sur pied. »

Vers la fin de sa vie il était tombé dans une mélancolie profonde, voici ce qu'il écrivait :

« Porté sur une barque fragile au milieu d'une mer orageuse, je termine le cours de ma vie; je touche au port où chacun vient rendre compte du bien et du mal qu'il a fait. Ah! je reconnais bien que cet art, qui était l'idole et le tyran de mon imagination, la plongeait dans l'erreur.

» Pensers amoureux, imaginations vaines et douces, que deviendrez-vous maintenant que je m'approche de deux morts, l'une qui est certaine, l'autre qui me menace? Non, la sculpture, la peinture ne peuvent suffire pour calmer une âme qui s'est tournée vers toi, ô mon Dieu, et que le feu de ton amour embrase. »

On sait les magnifiques pensées inspirées à l'un de nos poëtes les plus vrais et les plus purs par la lecture de ce touchant sonnet; tout le monde a lu les pieux encouragements donnés aux grands artistes qui doutent d'eux-mêmes et de l'avenir par l'auteur des *Consolations*.

Il serait curieux de connaître quel jour, à quelle occasion Michel-Ange écrivit ce lamentable sonnet. Les déceptions de l'amour humain l'avaient-elles rendu plus exigeant envers ses études chéries? Demandait-il aux travaux de son art les joies qu'il ne pouvait plus trouver dans la tendresse et l'effusion? Était-ce un souvenir de Vittoria Colonna, qu'il aima si longtemps d'un amour chaste et divin, et dont il pleura la mort avec des larmes si désespérées? était-ce en mémoire de cette magnifique vision sitôt effa-

cée qu'il gourmandait son génie impuissant à le consoler ?

Redemandait-il à Dieu une âme généreuse et grande où se reposer de sa gloire ? Se plaignait-il, comme le législateur hébreu, de la solitude puissante et morne de son génie ? Ce bonheur qu'il appelait de ses vœux, n'était-ce pas de renvoyer à un nom qu'il n'osait rappeler, les splendides rayons de sa renommée ? Ah ! sans doute il ne se défiait pas de sa gloire, mais il se plaignait à Dieu d'être seul.

Dans ses fréquents accès de tristesse, il se plaisait à couvrir de dessins lugubres les marges de la Divine Comédie. Il suivait à la trace l'austère imagination d'Alighieri. Le temps nous a envié ces précieuses improvisations. L'exemplaire qu'il avait orné de ses compositions a péri malheureusement dans le naufrage d'un navire qui allait de Livourne à Civita-Vecchia.

Michel-Ange était recherché des grands, mais fuyait volontiers leur société ; il compta parmi ses amis les plus illustres personnages de son temps, et surtout quelques-uns de ses élèves, tels que Rosso, Daniel de Volterre, Pontormo, Vasari. Parfois il se plaisait dans la société d'artistes médiocres, comme Menighella et Topolino, faiseurs et vendeurs d'images.

A quatre-vingt-trois ans il perdit un fidèle serviteur, appelé Urbain, qu'il avait auprès de lui depuis le siége de Florence. Voici ce qu'il écrivait à Vasari en réponse aux consolations que son élève lui avait envoyées :

« Messire George, mon ami, je ne puis que vous écrire mal ; cependant il faut que je vous réponde. Vous savez comment Urbain est mort. C'est pour moi une faveur de Dieu, en même temps que le plus grand des malheurs : une faveur, puisque l'exemple que j'ai reçu en voyant mourir un si honnête homme, m'apprend, non pas seulement à mourir, mais à désirer la mort. Il fallait après vingt-six années me

voir séparé d'un serviteur si rare et si fidèle. Avec quel plaisir je l'avais enrichi ! et quelle était ma joie de penser qu'il serait le soutien de ma vieillesse ! Maintenant je n'ai plus d'autre espoir que de le revoir dans l'autre vie. J'ai un gage de son bonheur dans la manière dont je l'ai vu mourir. Ce qui affligeait mon Urbain, ce n'était pas de cesser de vivre, c'était de me laisser dans mes infirmités au milieu d'un monde méchant et trompeur. Il est vrai qu'il emporte avec lui la meilleure partie de moi-même, et tout ce qui me reste n'est plus que misère et que peine. Je me recommande à vous. »

N'y a-t-il pas dans la pieuse tendresse qui éclate à chaque ligne de cette lettre une réponse victorieuse à ceux qui ont accusé Michel-Ange d'égoïsme et d'insociabilité ? Faut-il s'étonner s'il répugnait le plus souvent aux frivoles causeries et aux bourdonnements tumultueux qui, de son temps comme aujourd'hui, s'appelaient le monde ?

La société habituelle de Michel-Ange, c'était le souvenir des ouvrages qu'il venait d'achever, l'espérance ardente, la conscience anticipée de ceux qu'il rêvait et qu'il commencerait le lendemain. Dans le livre de sa vie, les feuillets où il n'a pas inscrit glorieusement son nom sont rares et peuvent se compter. Le seul amour humain qui l'ait distrait des créations de son génie, Vittoria, est enveloppé d'un voile mystérieux comme la Béatrice d'Alighieri. Et puis qui sait ? Pourquoi reculer devant une conjecture qui semble cruelle et qui n'est que vraie ? Peut-être a-t-il découvert dans ces larmes inconsolables qui suivent les grandes pertes des secrets que le bonheur ne lui eût jamais révélés ? Peut-être l'âpreté de la vie réelle l'a-t-elle forcé de s'élever plus haut et plus loin dans les régions de la pensée. Il y a, je le sens, dans cette manière d'interpréter la douleur et de l'exploiter à son profit, un égoïsme affligeant et honteux aux yeux de la foule.

Mais l'intelligence profonde et complète des pleurs qui ne tarissent pas n'a jamais dispensé les âmes sérieuses de la sympathie et de la plainte. Il y a ce mois-ci deux cent soixante-dix ans que Michel-Ange est mort : l'homme est aujourd'hui ce qu'il était de son temps; or, il faudrait avoir bien peu vécu pour n'avoir pas vérifié par soi-même sur ses amis les plus chers, sur les génies illustres qu'il nous a été donné d'approcher, cette loi sévère et inflexible dont je parlais tout à l'heure ; il faudrait avoir commencé d'hier à sentir et à comprendre pour ignorer comment se réalisent la plupart des révolutions de la pensée, pour ne pas entrevoir sous le voile des images dont le poëte nous éblouit les poignantes douleurs dont l'homme se souvient ; sans Maria Chaworth, sans Beatrice, sans Vittoria Colonna, aurions-nous *le Pèlerinage, la Divine Comédie,* et *le Jugement dernier?*

C'est une chose éternellement regrettable que Michel-Ange n'ait pas réalisé le mausolée de Jules II, tel qu'il l'avait d'abord conçu. Ce que nous avons ressemble si peu à ce que nous aurions eu, qu'on ne peut trop maudire le duc d'Urbin et ses cohéritiers, qui, par leurs mesquines chicanes, ont arrêté l'exécution définitive et complète de ce magnifique projet.

Le mausolée devait offrir un massif quadrangulaire, orné de niches où auraient été placées des Victoires, décoré par des Termes faisant pilastres, auxquels eussent été adossées des figures de captifs. Il devait supporter un second massif plus étroit autour duquel eussent été placées des statues colossales de prophètes et de sibylles. Le tout devait être couronné, en retraite, d'une masse pyramidale où auraient été placées d'autres figures allégoriques.

Condivi et Vasari varient sur quelques détails de ce mausolée. Mais, d'après la description qu'ils en ont laissée, il est

permis de croire que cette grande pensée littéralement réalisée eût été le chef-d'œuvre de Michel-Ange ; car la sculpture, il l'a dit en mainte occasion, était son art de prédilection : les beautés sans nombre qui se rencontrent dans la chapelle Sixtine et dans le Jugement dernier sont plutôt sculpturales que pittoresques.

N'est-il pas singulier que dans une carrière de soixante-dix ans toute remplie de travaux, de volontés persévérantes, d'études assidues, de veilles ardentes et courageuses, un homme, qui fut le premier artiste de son temps, n'ait pas trouvé moyen d'achever, de produire, et d'armer pour une vie durable une idée qui, pour sa conscience, exprimait à la fois la forme la plus exquise de la reconnaissance et de la beauté? Il avait dû à Jules II sa première gloire ; il voulait baptiser du nom de son bienfaiteur l'œuvre la plus imposante de sa vie.

L'explication allégorique de ce mausolée, telle que nous la trouvons dans Vasari, est bizarre et tourmentée ; mais qu'importe ? Et puis qui nous assure que cette explication appartient en propre à Michel-Ange ? Ce qui frappe tous les esprits sérieux dans ce poëme de marbre tel que nous venons de l'esquisser, c'est le symbole éclatant de l'Église militante. Des prophètes et des victoires ! voilà ce que Michel-Ange avait trouvé de mieux pour éterniser la mémoire de Jules II. Pourquoi des sibylles à côté des prophètes ? Pourquoi cette confusion adultère des traditions païennes et du génie chrétien ? Pourquoi ? C'est que l'enthousiasme du siècle pour l'antiquité gardait encore l'ardeur d'une découverte récente, c'est que Michel-Ange était né vingt-un ans seulement après la prise de Constantinople, c'est que les Grecs fugitifs avaient apporté dans l'Italie catholique leurs dieux, leur langage et leurs rêveries. C'est qu'il y avait à Florence une école de néo-platonisme qui recommençait les mystiques enseignements

d'Alexandrie. Quand les convives des Medici commentaient le Phédon, les sibylles et les prophètes n'exprimaient qu'une même pensée, la sagesse prévoyante. Pour les hôtes érudits de Laurent le Magnifique, la loi chrétienne était une transformation morale de la philosophie antique, plus pure, plus exquise, plus applicable, mais d'une vérité à peu près équivalente.

Les mausolées de la famille Medici ont eu le même sort que le tombeau de Jules II. Dans le projet primitif, la chapelle sépulcrale devait recevoir quatre monuments. On n'en voit que deux à Florence. Mais au moins les deux que nous avons sont achevés en entier de la main de Michel-Ange. Au bas de la statue de Julien on voit les figures allégoriques de la Nuit et du Jour, et au pied de celle de Laurent le Crépuscule et l'Aurore. A ce propos la critique n'a pas été avare de chicanes et de controverses. Elle s'est demandé comment le marbre pouvait figurer de pareilles allégories. Et en effet il faut un peu de complaisance pour deviner la pensée de l'auteur, si toutefois une pareille pensée lui est jamais venue, ce qui me semble au moins improbable. Les figures sont très-belles, voilà ce qui est constant. La Nuit n'est pas difficile à reconnaître, si tant est que ce soit la Nuit, au sommeil qui incline sa tête, et à l'oiseau placé sous la cuisse gauche. Le Jour, avec son attitude vigoureuse et calme, peut signifier le repos du laboureur sous le soleil de midi. Le Crépuscule a revêtu les traits d'un homme de cinquante ans, dont les forces ne s'éteignent pas encore, mais dont l'ardeur s'attiédit. Pour l'Aurore, si c'est elle, sa jeunesse et sa grâce pudique suffisent à la révéler.

Misérables niaiseries que tout cela ! Michel-Ange n'a peut-être nommé ces figures que pour insulter aux gloseurs de son temps ; il leur a donné, comme une énigme à résoudre,

ce qui, pour lui-même, n'avait pas de sens arrêté. Il a sculpté, selon sa pensée, selon sa libre fantaisie, le marbre qu'il avait sous le ciseau. Pourquoi ces quatre figures plutôt que d'autres? Je ne sais. Le savait-il lui-même ? Un souvenir, un rêve, en fallait-il davantage pour décider le sexe et l'âge, l'attitude et le geste des figures qu'il voulait? Et quand il serait prouvé que les deux mausolées de Julien et de Laurent sont vraiment ornés de figures signifiant les quatre parties du jour, où serait l'intention du statuaire ?

Michel-Ange faisait-il allusion à l'éternité de la tristesse florentine ? mais sa réponse au quatrain gravé au-dessous de la Nuit ? Il ne faisait pas de ces deux morts, que le caprice de son ciseau a honorés d'un chef-d'œuvre, une estime bien haute.

Pour moi, je me contente d'admirer et me soucie fort peu de pénétrer le symbole enveloppé sous ce marbre divin.

Le *Bacchus* et le *David*, ouvrages de la jeunesse de Michel-Ange, sont une sorte de transition entre ses études et la décision ultérieure de son génie. Une *pietà*, groupe religieux composé d'une Vierge et d'un Christ, a beaucoup occupé les beaux esprits de son temps. Le Christ mourant a réellement l'âge indiqué par ses biographes, et Marie, au dire des connaisseurs, était trop jeune pour avoir un fils de cet âge. Condivi nous a conservé une longue apologie qu'il tenait de la bouche même de Michel-Ange, et qui expliquerait par la chasteté la jeunesse surnaturelle de Marie. Je ne suis pas très-sûr que Michel-Ange fût de bonne foi lorsqu'il se justifiait auprès de Condivi. Le Christ est arrivé en effet à la virilité, mais je ne vois pas pourquoi l'auteur eût pris sérieusement la peine d'autoriser cette fantaisie toute naturelle par un commentaire théologique

auquel peut-être il n'avait jamais songé dix minutes avant d'en prononcer le premier mot. Cette *pietà* est, au reste, un de ses ouvrages les plus achevés.

Un Christ debout auprès de sa croix, dit *le Christ aux liens*, exécuté pour Antonio Metelli, fournirait aux académies le sujet de plusieurs leçons très-éloquentes sur l'expression religieuse et sur les convenances du christianisme dans la sculpture. Le professeur, après avoir reconnu dans la tête de ce morceau la résignation et la souffrance, blâmerait sans doute, au nom de saint Luc ou de saint Matthieu, l'élégance mondaine et la profane santé du torse et des jambes. Sans doute, si Condivi l'en eût pressé, Michel-Ange ne se fût pas fait faute d'une nouvelle exégèse. Il aurait pu répondre à son auditeur officieux que la douleur, chez le Sauveur du monde, n'excluait pas la beauté; peut-être bien qu'en feuilletant les Pères de l'Église il eût trouvé des textes favorables à son opinion. Mais ce qui démontre surabondamment que Michel-Ange, en traitant le Christ dans le style de l'antiquité païenne, n'agissait pas à l'étourdie, c'est qu'il a fait pour la chapelle sépulcrale des Medici une autre *pietà*, placée entre les deux mausolées, qui ne laisse rien à désirer aux casuistes les plus scrupuleux. L'âge de l'enfant et celui de la mère s'accordent sans difficulté. D'ailleurs, Antonio Salamanca nous a conservé deux dessins faits pour Vittoria Colonna, un *Christ en croix* et une *Descente de croix*, où les traditions chrétiennes ne pourraient rien reprendre. Deux autres dessins, le Christ mort et le Christ flagellé, composés par Michel-Ange, et confiés au pinceau de Sebastiano del Piombo, compléteraient encore notre pensée, s'il en était besoin.

Mais le chef-d'œuvre statuaire de Michel-Ange, ce qui le place dans l'art moderne au même rang que Phidias dans

l'art antique, c'est la statue de Moïse, l'une de celles du tombeau de Jules II ; des quarante figures projetées pour ce magnifique mausolée, il n'y a eu d'exécutés qu'une Victoire, qui est à Florence, deux captifs, que nous avons au musée d'Angoulême, et le Moïse qui se voit à Saint-Pierre aux Liens. J'ai vu de ce morceau un beau dessin rapporté de Rome, dans les cartons de M. Chaponnière.

Je ne veux pas m'arrêter à relever les critiques mesquines adressées au Moïse, depuis deux siècles. Je reconnais volontiers que la statue, très-belle dans l'état où nous la voyons aujourd'hui, n'eût pas été plus mauvaise, si Michel-Ange avait consenti à couvrir cette figure du costume hébraïque. Mais après cet aveu, qui, à la réflexion, n'a pas grande importance, il faut dire que l'impression générale produite par ce morceau est un mélange de tristesse et de vénération, un saisissement religieux, un frisson de pieuse extase. Il y a dans le style et l'aspect du législateur hébreu quelque chose de majestueux et d'inaccoutumé que la pratique de l'art la plus savante et la plus profonde ne suffit pas à révéler. On peut blâmer, tout à son aise, les gaucheries bizarres ou les ignorances puériles qui éclatent dans l'ajustement de la draperie. Ce serait perdre son temps que de vouloir défendre ce qui importe si peu à la gloire de l'artiste. Il y a dans le Moïse une beauté plus qu'humaine, une beauté divine, éternelle, qui se passe très-bien de la convenance extérieure, de la vérité relative que les livres enseignent à la foule ; le regard austère et recueilli de cet homme, qui a vu Dieu, qui lui a parlé, et qui, après avoir pris ses ordres, a conduit son peuple au but désigné, renferme une puissance inexplicable, le souvenir encore présent de la divine parole, un dédain superbe pour la multitude mutine, et en même temps une résignation entière, une abnégation absolue, un dévouement sans réserve.

Ce qui étonne surtout dans le Moïse, c'est la simplicité des moyens employés par l'artiste, c'est la vérité des lignes, l'attitude naïve du personnage. C'est un marbre qui pense, qui prévoit, qui se parle à lui-même, qui cherche parmi les flots confus des siècles évanouis la destinée des siècles à venir, qui épie l'ombre de sa pensée et s'y repose ; c'est une âme qui n'est pas encore dieu, mais qui n'est plus homme ; qui a connu la souffrance pour la comprendre et la secourir, mais qui a dû ignorer les passions et les misères de la vie commune. De ces orbites profondes, de ces paupières d'où le regard déborde et plonge si avant dans les choses qui ne sont pas encore, des larmes ont dû couler, mais des larmes généreuses et sympathiques. Moïse a pleuré, mais pleuré sur les plaies qu'il ne pouvait cicatriser. Si parfois il s'est agenouillé pour prier Dieu de le reprendre et de le rappeler à lui, il a bientôt rougi de cette faiblesse passagère. Il s'est relevé de cette invocation plus courageux et plus fort ; il s'est promis de ne plus implorer le ciel que pour l'ignorance aveugle ou le vice entêté.

Il est vieux, et la neige de sa chevelure laisse déjà soulever au vent ses flocons éclaircis. Mais comment a-t-il vieilli ? A-t-il connu des années plus jeunes et moins sages ? Les rides qui se lisent à son front sont-elles demeurées après les épreuves tumultueuses comme le limon et le gravier après les flots fangeux ? A-t-il vécu avant de savoir ? N'est-il pas sorti des mains de Dieu plein de sagesse et d'années ?

La tristesse empreinte sur ses traits n'est pas, comme chez les vieillards humains, le regret des facultés éteintes, la jalousie impuissante des joies qui échappent au sang attiédi, l'amère et injuste satire de la jeunesse agile qui demeure ; non : c'est la science qui s'interroge, qui vou-

drait corriger les choses mauvaises et qui ne le peut; c'est le sage assis au port qui voit les voiles englouties sous l'écume blanchissante, qui fait signe au pilote égaré, et qui gémit sur l'inévitable naufrage; c'est le génie contemporain de plusieurs générations, qui espérait de jour en jour que les fautes des ancêtres, semées dans le malheur et la désolation, mûriraient, chez la postérité plus docile, en prévoyance et en piété, et qui s'afflige de son espoir déçu.

Où Michel-Ange a-t-il pris la divine figure de son Moïse? où s'est-il inspiré? Est-ce dans la lecture de l'Exode? Mais comment s'est donc perdu le sens de ce beau livre? Avec quels yeux, avec quelles pensées l'élève de Ghirlandajo lisait-il le Pentateuque? Y avait-il dans sa vie un secret que nous ne savons pas? Dans ses promenades solitaires, dans ses longues nuits sans sommeil, a-t-il eu des visions ignorées de son siècle, et qui lui apprenaient à le dominer? Questions folles et sombres! Études obscures et sans issue! Il a vu de bonne heure que la vie réelle ne valait rien, il s'est retiré du bruit et des vaines paroles pour s'abriter dans les loisirs laborieux et les paisibles méditations; en se souvenant, il a deviné. Un jour, las de savoir, il a voulu, et sous sa volonté puissante le marbre est devenu Moïse, comme le gland devient chêne sous le soleil et la rosée.

Michel-Ange était venu à l'une de ces époques heureuses qui ne se retrouvent qu'à de lointains intervalles dans l'histoire humaine. Il arrivait pour achever, pour couronner glorieusement l'œuvre commencée par Luca della Robbia et Ghiberti. Était-il plus grand qu'eux parce qu'il est monté plus haut? Était-il plus fort parce qu'il a continué le chemin qu'ils avaient ouvert? Parce que le sable affermi sous leurs pas a gardé l'empreinte de ses pieds, faut-il croire qu'il marchait d'un autre pas que ses devanciers?

Sans doute Michel-Ange domine Ghiberti; mais Ghiberti, venu le dernier, eût peut-être été Michel-Ange.

J'ai dit que l'auteur de Moïse occupe dans la sculpture moderne le même rang que Phidias dans l'art antique. Tous deux en effet ont eu le bonheur singulier de résumer sous une forme idéale et complète les études ébauchées avant leur venue. Il y a vingt-deux siècles, la veille du jour où naquit Phidias, Égine, Argos et Sicyone avaient des écoles célèbres, et ces écoles avaient préparé le Parthénon. Au temps de Phidias, comme au temps de Michel-Ange, l'imagination humaine attendait un génie prédestiné. Agéladas et Polyclète avaient joué le rôle de Luca et de Ghiberti; la sculpture éginétique a frayé la route à la sculpture athénienne, comme les portes du baptistère de Florence au mausolée de Jules II.

Parmi les œuvres de Phidias, le Jupiter Olympien, qui a péri dans les désastres du Bas-Empire, sans doute au commencement du treizième siècle, mais dont Rome possède une copie admirable, présente avec le Moïse plusieurs points de comparaison. Phidias s'est inspiré d'Homère, comme Michel-Ange s'est inspiré de la Bible. Tous deux ont voulu produire, sous une forme achevée, la plus haute puissance de la pensée. Le dieu grec et le prophète hébreu, sortis de l'ivoire et du marbre, exprimaient un même dessein, une idée commune, le génie calme et contenu.

Mais Phidias procède par une méthode plus absolue et moins savante; il s'en tient aux plans généraux, aux grandes divisions du masque humain. Il possède admirablement la topographie du visage; il la pétrit puissamment, il la fait sienne; il la métamorphose et l'idéalise; il l'ennoblit et l'élève; il corrige et supprime toutes les réalités pauvres et mesquines; il efface, il creuse librement; en fouillant l'homme, il trouve Dieu.

Michel-Ange est plus savant. Son prophète, qui n'est que l'interlocuteur de la Divinité, est une œuvre plus difficile et plus dispendieuse pour son courage que le Jupiter de Phidias. Michel-Ange a vu les muscles du visage, il a étudié le mécanisme et le secret des rides et des plis que Phidias avait aperçus, mais qu'il n'avait pas décomposés. Il serre la nature de plus près, il engage avec elle une lutte haletante ; sa victoire lui coûte plus cher.

Au premier aspect le masque du Jupiter est plus harmonieux et plus pur que celui de Moïse. Il est plus simple et paraît plus grand. Mais à mesure que le regard plus attentif surprend dans le marbre florentin toutes les richesses que l'artiste y a prodiguées, il s'étonne et saisit bientôt l'harmonie complexe, mais une, qui domine et rallie toutes les parties de ce grand ouvrage. Les impressions successives, qui d'abord semblaient introduire dans l'effet de ce morceau une diversité discordante, finissent par se confondre dans une impression générale et grave ; il y a plus à voir, mais on voit aussi bien.

Qu'on prenne aux mêmes époques une autre expression de la fantaisie, la poésie dramatique par exemple, Sophocle et Shakspeare ; le poëte de Stratford venait de naître comme le statuaire de Chiusi venait de mourir.

Eh bien ! la tragédie grecque ressemble à la tragédie anglaise, comme la sculpture grecque ressemble à la sculpture florentine. L'élégie mélodieuse suffit au théâtre d'Athènes ; il faut à la cour d'Élisabeth des passions plus vives, plus savamment étudiées. Électre et Othello, c'est toujours le même chant, mais sur un clavier plus étendu, sur des touches plus sonores.

Les statues de Michel-Ange sont en petit nombre ; nous devrions nous en étonner si ses biographes n'avaient pris soin de nous apprendre comment il travaillait le marbre.

Rarement lui arrivait-il d'arrêter une esquisse qui pût servir de modèle à son ciseau. Il ébauchait en cire l'attitude et le geste de son personnage, puis, sans plus de souci, il entamait le bloc hardiment, se fiant à lui-même pour trouver l'espace et la matière des mouvements de sa figure. Souvent le marbre lui jouait de mauvais tours : les deux captifs que nous avons à Paris ne sont pas achevés. Parfois aussi l'impatience et le désappointement brisaient l'œuvre commencée : c'est ainsi que nous avons perdu une *pietà* dont le marbre indocile trahissait la volonté de l'artiste.

Si l'on se demande quel est le caractère général de la sculpture de Michel-Ange, si l'on cherche dans tous les marbres qu'il a laissés inachevés ou complets la faculté dominante de son génie, il n'y a, je crois, qu'une réponse: l'action.

Et je n'entends pas seulement parler des mouvements musculaires si admirables dans ses deux captifs, ni des attitudes si vraies des figures allégoriques qui ornent les mausolées de Saint-Laurent ; je comprends sous cette dénomination le *Moïse* et le *Penseur*, aussi bien que les figures que je viens d'indiquer.

Nous avons de lui un dessin fait pour Tommaso de' Cavalieri, *Tityus gigas, à vulture laceratus*, exécuté en bas-relief dans la villa Borghèse, par un artiste inconnu, qui réunit au plus haut point toutes les ressources de cette éminente faculté; mais dans les œuvres qu'il a pris soin de réaliser lui-même, c'est à coup sûr celle qui dépasse toutes les autres. Lorsqu'il exagère, il ne fait qu'agrandir la vérité, il ne la méconnaît pas.

La voûte de la chapelle Sixtine et le Jugement dernier, exécutés à de lointains intervalles, sont une étude curieuse sous le double rapport de l'invention et de l'exécution.

Quoiqu'on y retrouve sous une forme éclatante les qualités que j'ai signalées dans la sculpture de Michel-Ange, cependant ces qualités se révèlent diversement dans la voûte et dans le Jugement dernier.

Voici quelle est la disposition de la voûte.

Michel-Ange a divisé le plafond en neuf compartiments, dans chacun desquels il a peint un sujet tiré du Vieux Testament, à savoir : 1° Dieu séparant la lumière des ténèbres ; 2° Dieu créant le soleil et la lune, la terre et les fruits qui la couvriront ; 3° Dieu commandant aux eaux de devenir habitables ; 4° la création d'Adam : Dieu entouré d'anges étend son bras droit, comme pour communiquer à la forme créée le principe vital ; 5° la création d'Ève ; 6° la perte du paradis ; 7° le sacrifice de Caïn et d'Abel ; 8° le déluge ; 9° l'ivresse et la honte de Noé.

Au-dessous de l'entablement figuré qui sert de limite au plafond de la voûte, Michel-Ange a placé quarante-huit figures d'enfants, groupés deux à deux, dans des attitudes variées, et soutenant la corniche comme des cariatides. Entre ces figures il a mis douze prophètes et sibylles, de grandeur colossale, alternativement disposés. Au-dessus des fenêtres, dans les compartiments appelés lunettes, sont quatorze compositions, et un égal nombre de tablettes, portant les noms dont se compose la généalogie du Christ ; et dans les espaces triangulaires que donne l'épaisseur du mur, immédiatement au-dessus des lunettes, l'artiste a placé huit compositions tirées de la vie domestique. Aux quatre coins de la voûte sont représentés le miracle du serpent d'airain, l'exécution d'Aman, la mort de Goliath et la trahison de Judith. — Il faut ajouter dix médaillons contenant des sujets historiques, et plus de cinquante figures isolées qui servent d'ornement.

La difficulté capitale des sujets que j'ai indiqués, c'est le

caractère surnaturel des personnages. Sans doute chaque peintre, selon son génie, pourra écrire avec d'autres lignes, avec d'autres couleurs, ces poëmes dont la Bible nous a donné le scenario. Mais la première loi, la loi souveraine qui doit présider à ces inventions, c'est la simplicité. Or il est impossible de pousser plus loin que Michel-Ange, dans la chapelle Sixtine, la grandeur qui résulte de la simplicité.

Les sujets de la Genèse sont traités avec une naïveté majestueuse, à laquelle je ne puis comparer que les paroles mêmes du Pentateuque. Chacune de ces compositions, individuellement étudiée, offre des attitudes si vraies, des gestes si clairs, qu'on se demande s'il est possible que ces figures aient joué autrement le rôle qui leur est attribué.

L'opinion générale est que Michel-Ange se complaisait exclusivement dans les mouvements bizarres et tourmentés. La voûte de la chapelle Sixtine répond haut et ferme à ceux qui voudraient faire, de cet accident de son talent, une accusation contre l'ensemble de ses œuvres. La naissance d'Ève, telle que Michel-Ange nous la représente, n'offre à l'œil que des lignes harmonieuses et douces. Le sacrifice offert à Dieu par Abel et Caïn se distingue par une grâce exquise. L'ivresse de Noé, qui semblait naturellement se prêter aux mouvements désordonnés, est traitée avec une gravité qui défie tous les reproches.

Dans les scènes de la vie domestique, il a su élever jusqu'à la plus haute poésie les détails qui semblaient exclus du domaine de l'invention.

Les sibylles et les prophètes de la chapelle Sixtine se placent d'emblée à côté de Moïse, par la majesté surnaturelle des figures; quand une fois on a vu ces étranges visages, on ne peut les oublier. Il reste au fond de la mémoire une impression d'étonnement et de frayeur qui se mêle à tous les rêves, et qui frappe de mesquinerie les plus hardies créa-

tions qu'on retrouve au réveil. L'énergie et la pensée inscrites sur chacune de ces physionomies prodigieuses sont tellement au-dessus des spectacles ordinaires, qu'on n'a plus que de l'indifférence pour la beauté purement humaine.

Mais je dois dire en même temps que ces prophètes, si admirables de tout point, semblent mal à l'aise sur le mur où les a cloués la main de Michel-Ange. Les draperies vives et tranchées, le geste précis, la silhouette découpée avec une singulière crudité, l'ampleur dégagée du mouvement, le relief entier des figures appartiennent réellement à la sculpture. Il n'y a pas un de ces prophètes qui ne fasse regretter l'absence du marbre. On a peine à croire qu'ils soient nés sous le pinceau. Et quand le spectateur est convaincu, il ne renonce pas à son premier souhait, il voudrait toucher de la main ce qu'il a touché des yeux.

C'est dans le Jugement dernier, bien mieux encore que dans la voûte de la chapelle Sixtine, qu'on peut surprendre la vocation spéciale de Michel-Ange. Je ne veux pas discuter le témoignage naïvement ignorant de voyageurs tels que M. Simond. Pour avoir étudié pendant longues années les questions économiques et agronomiques, on n'est pas de plein droit connaisseur en peinture. Puisque la qualité des engrais, l'avantage de l'insolation plus ou moins directe ne se devine pas, je ne vois pas pourquoi les problèmes d'un ordre plus élevé se résoudraient à la course. Que M. Simond et quelques milliers de touristes déclarent hardiment qu'ils ne conçoivent rien à l'admiration des artistes pour le Jugement dernier, je n'élèverai pas la voix pour les moraliser. Je me contenterai de leur dire que chacun de nos sens, chacune de nos facultés a besoin d'une éducation individuelle, et qu'ils sont placés entre un dilemne sans réplique : ou bien il leur manque une faculté, ou bien cette faculté

est demeurée inerte faute d'une éducation convenable.

On a dit que le Jugement n'avait pas d'unité centrale. Je ne partage pas cet avis. L'unité, c'est Dieu qui juge. Les lois ordinaires de la composition pittoresque ne signifient rien pour un pareil sujet. Michel-Ange a divisé le mur de la chapelle en trois zones; en cela il n'a fait qu'obéir aux traditions chrétiennes. Le Purgatoire et l'Enfer sont, il est vrai, des tableaux complets par eux-mêmes aussi bien que le Paradis; mais il y a pour cette trilogie un lien commun et indissoluble, la volonté divine.

Ce qui me frappe dans le Jugement, c'est que des morceaux entiers se traduiraient en marbre sans répugnance. Là, plus que jamais, Michel-Ange est sculpteur.

1834.

IV

LÉONARD DE VINCI

Léonard de Vinci était le fils naturel de ser Piero de Vinci, notaire de la république florentine. Amoretti, bibliothécaire de l'Ambrosienne, à qui nous devons le travail le plus complet sur la vie et les travaux de Léonard, se donne une peine infinie pour démontrer que l'auteur de la *Joconde*, fils illégitime de ser Piero, a été nécessairement légitimé. Sans attacher à cette question plus d'importance qu'elle n'en mérite, puisqu'il s'agit d'un artiste éminent dont j'ai à juger les œuvres et non pas la généalogie, j'avoue que les arguments produits par Amoretti me semblent sans réplique. Il est évident, en effet, que Léonard, s'il n'eût pas été légitimé, n'eût pas été admis au partage des biens de ser Piero. Son père s'est marié trois fois, et nous savons d'une façon certaine qu'aucune de ses trois femmes n'est la mère de Léonard. Nous savons d'ailleurs qu'après la mort de ser Piero il a soutenu un procès contre ses frères consanguins, et les notions les plus élémentaires du droit civil nous démontrent, que s'il n'eût pas été légitimé, le procès fût tombé de lui-même et n'eût pas trouvé un tribunal disposé à l'accueillir. Or, comme les pièces

recueillies par Oltrocchi, autre bibliothécaire de l'Ambrosienne, constatent d'une façon irrécusable que Léonard a gagné son procès, il est évident que ses droits, pour être admis par les tribunaux de Florence, ont dû se fonder sur un acte de légitimation. Quelle était la mère de Léonard? Oltrocchi, malgré la persévérance de ses investigations, n'a pu réussir à découvrir son nom. Il nous dit seulement que c'était une femme libre, et, comme en 1452 le servage n'existait pas en Toscane, il faut donner à cette expression la valeur que l'histoire lui attribue. Une femme libre, vers la moitié du quinzième siècle, était une femme maîtresse d'elle-même, c'est-à-dire libre des liens du mariage. Nous ne savons pas si ser Piero, en 1452, était dans la même condition; mais nous savons au moins que Léonard n'est pas le fruit d'un double adultère. Toutes ces questions, dont je ne veux pas exagérer la valeur, sont résolues dans les notes manuscrites d'Oltrocchi et dans les mémoires biographiques d'Amoretti de façon à défier tous les doutes. Aussi ne prendrai-je pas la peine de les discuter. Il me suffira d'affirmer que Léonard, né en dehors du mariage, reçut de son père, dans le domicile conjugal, tous les soins qu'une naissance légitime aurait pu lui assurer. Enseignement littéraire, enseignement scientifique, rien de ce que la richesse pouvait lui donner n'a manqué au développement de son intelligence. D'après le témoignage de Vasari, qui certes n'était pas favorable à Léonard, puisqu'il voyait en lui le rival le plus formidable de Michel-Ange, Léonard, dès ses premières années, montra les dispositions les plus extraordinaires pour les études les plus variées. Mathématiques, dessin, poésie, musique, Léonard embrassait tout avec la même ardeur. Et malheureusement nous devons ajouter que, dans toutes les études, il ne montrait pas moins d'inconstance que d'ardeur, si bien qu'après avoir étonné ses

maîtres par la nouveauté, par le caractère inattendu de ses questions, il les désespérait par l'énergie non moins imprévue avec laquelle il poursuivait une nouvelle branche de connaissances. Cependant, au milieu de l'empressement fiévreux avec lequel Léonard frappait à toutes les portes de la science, il n'était pas difficile de démêler sa prédilection pour le dessin. Aussi ser Piero, après avoir étudié attentivement les instincts de son fils, résolut de le confier aux soins du Verocchio. Ce maître, qui doit à Léonard la meilleure partie de sa célébrité, a cependant laissé quelques œuvres importantes qui suffiraient à la durée de son nom. Tous ceux qui ont visité Venise connaissent et admirent la statue de Colleoni, placée devant l'église de Saint-Jean-et-Saint-Paul, et nous possédons ici même, à Paris, un merveilleux dessin du Verocchio, première ébauche de ce morceau recommandable à tant de titres. Le cavalier ne fait pas partie du dessin que nous possédons; mais le cheval est traité avec une précision, une grandeur qui ne laissent rien à désirer. Verocchio, après avoir feuilleté les premières études de Léonard, comprit tout ce qu'il y avait d'avenir dans son jeune élève, et n'hésita pas à le prendre dans sa boutique, car c'était le nom qu'on donnait alors aux ateliers de peinture. A peine lui avait-il donné quelques leçons, qu'il le jugea capable de prendre part à ses travaux, et lui confia l'exécution d'un ange dans un *Baptême de Jésus-Christ*. L'ange, tout entier de la main de Léonard, était, s'il faut en croire Vasari, tellement supérieur au Christ et au saint Jean, que Verocchio, étourdi, consterné par les louanges prodiguées à cette figure, renonça dès ce jour à la peinture. Ce premier ouvrage de Léonard, le premier du moins dont l'histoire ait gardé le souvenir, doit remonter à l'année 1468. Ainsi Léonard avait seize ans quand il découragea son maître par son habileté. Ce tableau du Verocchio est aujourd'hui

à l'académie des beaux-arts de Florence. Sans prêter une foi entière à cette anecdote, nous pouvons du moins en conclure que Léonard ne fit pas attendre longtemps les preuves de son génie.

Nous savons par le Plutarque de la peinture, dont la partialité pour les artistes toscans ne saurait être contestée, mais qui cependant, malgré cette faiblesse bien excusable d'ailleurs, demeure encore aujourd'hui l'une des sources les plus fécondes pour les historiens de l'art italien, qu'il faut rapporter à la première jeunesse de Léonard un ouvrage dont il parle avec enthousiasme, mais dont la trace est malheureusement perdue, et dont le mérite si vanté n'est plus maintenant qu'un sujet de conjectures. Le père de Léonard avait reçu d'un de ses fermiers une planche de figuier, avec prière d'y faire peindre un tableau. Comme ce fermier s'était toujours montré fort habile dans la chasse au piége et au lacet, et que le père de Léonard devait à son adresse plus d'un excellent morceau qui avait fait honneur à sa table, ser Piero invita son fils à donner sur cette planche de figuier une preuve de son savoir. Léonard, qui avait profité dignement des leçons du Verocchio, et qui même, au bout de quelques mois, avait trouvé moyen de le surpasser, se rendit de bonne grâce au désir de son père. Il réunit dans sa chambre un choix d'animaux affreux : crapauds, vipères, lézards étranges ; il les groupa de façon à composer un monstre sans nom, et, dans l'ardeur qui le possédait, il oublia jusqu'au soin de sa santé. Les éléments de sa composition, frappés de mort par la captivité qui défendait à l'air de se renouveler, tombaient en putréfaction, et Léonard ne s'en apercevait pas. Tout entier à l'étude de son modèle, il ne s'inquiétait pas de l'air empesté qu'il respirait. Au bout de quelques semaines, il avait achevé son œuvre, et priait son père de venir la juger. Au moment où ser Piero frap-

pait à la porte, Léonard ferma les fenêtres de sa chambre de façon à ne laisser pénétrer qu'un jour ménagé avec avarice et discrétion. Ser Piero, si nous en croyons le biographe toscan, fut tellement frappé de la vérité de l'imitation, qu'il se crut en présence d'un monstre vivant, et recula d'horreur. Léonard, enchanté du succès de son œuvre, battit des mains en voyant l'étonnement et l'effroi de son père. « J'ai donc atteint, lui dit-il avec orgueil, le but que je me proposais. Je voulais épouvanter tous ceux qui regarderaient mon œuvre, et vous tremblez. Je ne pouvais rien souhaiter de plus glorieux, mes études et ma persévérance ne sont pas perdues. Emportez cette rondache ; j'espère que celui qui vous l'a demandée n'en sera pas mécontent. » Ser Piero, plein de joie, emporta la rondache; mais, chemin faisant, il comprit que son fermier, malgré son adresse à la chasse, malgré les services qu'il lui avait rendus, ne méritait pas une telle aubaine, et comme sans doute l'amour du profit tenait dans son cœur plus de place que l'amour de l'art, au lieu de garder avec un soin jaloux cette précieuse rondache, il la vendit pour 100 ducats à des marchands florentins, qui la revendirent pour 300 au duc de Milan, Lodovico Sforza. Pour acquitter la promesse qu'il avait faite à son fermier, il acheta dans une boutique du faubourg une œuvre grossière et sans valeur, dont le paysan se contenta et le remercia joyeusement. Eh bien! cette rondache, qui, pour Léonard, n'était qu'une espièglerie commencée avec ardeur, poursuivie avec patience, et menée à bonne fin, comme nous venons de le voir, fut dans sa destinée un événement décisif; car il est probable que, sans cette merveilleuse rondache, Lodovico Sforza n'eût jamais appelé Léonard à Milan. Cependant je répugne à croire qu'il n'ait pas eu, pour se décider, de motif plus impérieux. Ce qui me confirme dans ma conviction, c'est la lettre même de

Léonard transcrite par Oltrocchi et publiée par Amoretti, lettre où le peintre florentin parle de lui-même, de ses études, de ses travaux, avec un juste orgueil, une légitime assurance. Cette lettre en effet, qu'il faut ranger parmi les monuments les plus précieux de l'histoire, et qui pourrait être taxée de présomption, si elle n'était pas signée du nom de Léonard, nous apprend que l'élève du Verocchio avait déjà essayé ses forces dans une série de travaux très-variés. Il offre au duc ses talents pour les œuvres d'architecture civile et militaire, pour l'hydraulique, pour l'artillerie, pour la statuaire en bronze et en marbre, et la peinture, qu'on aurait pu croire son étude favorite, occupe dans cette lettre mémorable une place très-modeste. Léonard, avec l'accent d'un homme qui sait tout ce qu'il vaut, ne craint pas de dire au duc de Milan : « Voilà ce que je peux faire pour le service de votre personne, pour le bien de votre État, et tout ce que je vous promets, je suis prêt à le prouver. Les plus habiles ne m'effrayent pas ; je ne redoute aucune comparaison. Que votre altesse daigne me mettre à l'épreuve, et j'ai la ferme confiance qu'elle n'aura pas à s'en repentir. » Certes, une pareille lettre, écrite d'un tel ton, était de nature à exciter la curiosité d'un prince éclairé. Or, si Lodovico Sforza ne s'est montré ni juste ni généreux envers son neveu Gian-Galeazzo, aucun historien n'a jamais songé à révoquer en doute l'étendue et la finesse de son intelligence. C'est pourquoi, sans m'arrêter à chercher quel a été le médiateur entre Léonard et le duc de Milan, je suis amené à croire que la rondache vendue par ser Piero n'a pas dans la vie de Léonard toute l'importance que Vasari lui attribue.

C'est à cette époque, d'après les calculs d'Amoretti, qui semblent d'ailleurs très-probables, que nous devons rapporter la composition d'une ébauche qu'on admire dans la galerie des Offices à Florence. Je veux parler de *l'Adoration*

des Mages. Cette ébauche est d'autant plus digne d'attention, qu'elle permet d'étudier la pensée de Léonard, je ne dirai pas dans sa naissance, car sans nul doute, avant de la transcrire sur la toile, il l'avait longtemps contemplée dans sa conscience; mais nous pouvons du moins, en étudiant cette composition inachevée, voir comment il préparait sa peinture. Nous pouvons, en un mot, pour nous servir de la langue du métier, connaître les dessous de sa peinture. Sous le rapport de la composition proprement dite, cette *Adoration des Mages* doit se placer parmi les œuvres les plus accomplies de Léonard. La Vierge et le Christ, Joseph et les rois mages sont dessinés avec une rare perfection. Cependant je crois pouvoir, sans me rendre coupable de sacrilége, soumettre à tous ceux qui ont pu voir cette admirable ébauche deux observations que l'étude m'a suggérées. En premier lieu, la forme choisie par Léonard, je veux dire la forme générale de la composition, me paraît présenter de graves inconvénients. En effet, dans *l'Adoration des Mages*, la largeur et la hauteur sont équivalentes. Or, pour tous les hommes familiarisés avec l'étude ou la pratique de la peinture, il est évident que cette combinaison est défectueuse. A moins qu'il ne s'agisse d'une peinture murale dont les conditions géométriques ne peuvent être violées, tout esprit bien fait comprend sans peine la nécessité de choisir une largeur arithmétiquement supérieure à la hauteur, ou de se décider pour le parti contraire. Et, qu'on y prenne garde, cette considération purement arithmétique n'est pas sans importance, car elle repose sur les lois mêmes de la vision. Tout tableau dont les quatre côtés ont la même valeur géométrique trouble et distrait nécessairement l'attention du spectateur. L'esprit le plus bienveillant, l'œil le plus exercé se trouve dérouté en présence d'un tableau carré. Or, *l'Adoration des Mages*, placée dans la galerie des

Offices, est précisément un tableau carré, et, d'après les documents que nous possédons, rien n'obligeait Léonard à choisir cette forme ingrate. Il nous est donc impossible de deviner pourquoi l'auteur, qui avait si mûrement réfléchi sur toutes les conditions scientifiques de son art, a choisi une forme si contraire à toutes les traditions de la peinture. En second lieu, et cette observation est, à nos yeux, beaucoup plus grave que la première, dans cette composition si admirable d'ailleurs quant aux personnages principaux, Léonard a beaucoup trop multiplié les détails. Personnages accessoires, fabriques, paysage, tout est traité avec le même soin, la même diligence, si bien que l'œil se promène avec bonheur, mais sans prédilection, sur toutes les parties de la toile. Je sais que cette objection, qui frappe tous les yeux, n'a pas toute l'importance que je lui attribue, si l'on veut tenir compte de l'état de la peinture. Je sais que l'achèvement définitif de la composition aurait nécessairement modifié la valeur relative des personnages accessoires, des fabriques et du paysage. Cependant, tout en tenant compte de cette modification dont la probabilité ne peut être contestée par personne, il est certain que ces détails, même éteints ou atténués par l'exécution, auraient encore trop d'importance. Quoi qu'on puisse dire, quoi qu'on puisse conjecturer, il est hors de doute que *l'Adoration des Mages*, exécutée selon l'ébauche que nous connaissons, n'aurait jamais eu l'unité d'effet qui doit appartenir à toutes les œuvres de la pensée scientifique ou poétique. On aura beau dire, éteints ou atténués, ces détails, si vrais en eux-mêmes, feront toujours un tort immense aux personnages principaux, aux personnages dont se compose l'action que le peintre a voulu représenter. Cependant je ne voudrais pas laisser croire que mon admiration soit entamée par les réserves que je soumets à tous les esprits éclairés. Si je blâme

le nombre et l'importance des détails, je ne méconnais pas la valeur et la vérité des personnages qui représentent la scène choisie par Léonard. Le Christ est d'une beauté divine. La Vierge exprime avec une adorable précision la pudeur et la fierté. Le saint Joseph résume dans sa physionomie toutes les conditions indiquées par l'Évangile, et quoique ces conditions, d'après les données purement humaines, soient difficiles à concevoir, j'avouerai cependant que Léonard les a parfaitement traduites. Le saint Joseph, dans le tableau qui nous occupe, exprime très-bien l'étonnement et le respect. Quant aux rois mages, il est difficile, sinon impossible, de les concevoir sous une forme à la fois plus imposante et plus soumise, plus majestueuse et plus pieuse. Pourquoi ce tableau, si admirablement ébauché, n'a-t-il pas été achevé? A cet égard, les biographes nous laissent dans l'ignorance la plus absolue. Léonard, après avoir ébauché son œuvre, a-t-il senti la nécessité de la modifier? ou bien, appelé à Milan par le duc Lodovico Sforza, a-t-il renoncé à l'achever? L'histoire est muette. Toutefois il est permis de croire que, si Léonard eût achevé ce tableau, il l'aurait modifié dans plusieurs parties essentielles. Et cependant, tel qu'il est, ébauché au bitume, il doit compter parmi les œuvres les plus intéressantes, les plus dignes d'étude qui décorent les galeries d'Europe.

La *Méduse*, placée dans la même galerie, mérite aussi d'être étudiée avec soin pour deux raisons : elle appartient à la première manière de Léonard, et rappelle, avec des modifications notables, mais cependant d'une façon assez évidente, le style du Verocchio. Il y a en effet dans ce tableau une précision, et je dirais volontiers une minutie dont Léonard s'est dégagé à mesure qu'il s'éloignait de son maître. A défaut de la rondache que nous ne possédons plus, la *Méduse*, conçue à peu près selon les mêmes données,

est un digne sujet de méditation. Je ne sais pas à quel propos ni d'après quels renseignements les écrivains allemands ont mis en doute l'authenticité de ce morceau; je ne devine pas davantage pourquoi ils ont indiqué comme signe caractéristique l'empâtement de la couleur et le ton enfumé. A mes yeux, je l'avoue, l'authenticité de ce morceau ne saurait être contestée, car l'exécution fine et délicate, bien que minutieuse peut-être jusqu'à l'excès, s'accorde très-bien avec l'ensemble des œuvres de Léonard. Quant au ton enfumé, quant à l'empâtement de la couleur, j'avouerai franchement qu'à moins de récuser le témoignage de mes yeux, je suis forcé de les prendre pour de pures fictions. J'ai vu mainte et mainte fois la *Méduse* de Léonard dans la galerie des Offices, je l'ai vue sous le jour le plus favorable et le plus éclatant, et jamais l'empâtement de la couleur et le ton enfumé dont parlent MM. Passavant et Rumohr n'ont frappé mes yeux. Pour moi, ce qui me plaît, ce qui m'étonne, ce qui me charme dans cet ouvrage, c'est la précision infinie avec laquelle l'auteur a su rendre jusqu'aux moindres détails. Je reconnais volontiers qu'il a souvent dépassé le but; mais il y a dans l'excès même du soin avec lequel il a traité tous les détails secondaires tant de savoir et d'amour vrai de l'art, que je pardonne sans hésiter à l'entraînement de son zèle.

La tête de la *Méduse* est à la fois belle et terrible : regard flamboyant, serpents entrelacés dans la chevelure, lèvres imprégnées de poison, haleine qui souffle la mort, rien ne manque à cette épouvantable *Méduse*, et pourtant Léonard, avec un art que je ne saurais trop louer, a réuni le sentiment de l'épouvante et le sentiment de la beauté. C'est pour la réunion, pour le développement simultané de ces deux sentiments qui ne peuvent se séparer dans l'âme du spectateur, que j'admire la *Méduse*. Il y a certainement

dans la série de ses œuvres plus d'un morceau que je préfère à la *Méduse ;* mais, dans toute la durée de sa longue carrière, il n'y en a pas un qui révèle d'une façon plus évidente l'ardent amour que Léonard portait à la beauté. Un peintre nourri dans d'autres traditions, élevé dans une autre école, se fût fait une fête d'épouvanter le spectateur par le désordre et la laideur, par les mouvements convulsifs de la physionomie : Léonard, dont la beauté, l'élégance et la grâce formaient la préoccupation constante, n'a vu, et je l'en remercie, dans la tête de Méduse que la solution d'un problème digne de sa haute intelligence, la conciliation de l'épouvante et de l'admiration. Il est impossible en effet d'effacer de sa mémoire cette tête si finement, si profondément conçue. Le regard immobile et le sourire menaçant de cette Méduse demeurent gravés dans notre âme et défient toutes les distractions. Aucune des images qui passent devant nos yeux ne réussit à détrôner la *Méduse* de Léonard. Il y a dans ce visage demi-viril, demi-féminin, un accent de vengeance et de passion qui fascine, qui enchaîne l'attention. Quoi qu'on fasse, il faut, bon gré, malgré, se souvenir de cet admirable et terrible visage. A ne considérer ce morceau qu'au point de vue purement esthétique, il est certain qu'il serait plus beau, si l'auteur eût consenti à ne pas traiter toutes les parties de son œuvre avec le même soin, la même diligence : le sacrifice des éléments secondaires eût relevé la valeur des éléments principaux ; mais, si nous voulons tenir compte du temps où cette œuvre fut achevée et nous souvenir de l'âge de l'auteur, qui, selon toute probabilité, n'avait guère alors plus de trente ans, nous sommes forcé d'admirer le zèle qu'il a porté dans toutes les parties de cette composition, bien que ce zèle soit partout prodigué avec trop d'entraînement. Les serpents entrelacés dans la chevelure de Méduse pourraient sans inconvénient être

éclairés d'une lumière moins abondante ; c'est une pensée qui se présente naturellement à tous les esprits et qui n'admet pas même la discussion. Oui, sans doute ; mais quelle prodigieuse élégance dans la forme des lèvres ! quelle terreur dans la profondeur des orbites, dans l'enchâssement des yeux, dans l'immobilité du regard ! et comme le soin excessif que l'auteur a porté dans l'exécution des moindres détails disparaît devant l'expression puissante de cette tête si terrible et si belle ! Quant à moi, je le confesse, parmi les œuvres de Léonard, il en est bien peu qui m'aient enseigné aussi clairement, je ne dis pas le secret de son génie, mais le secret du charme qui s'attache à toutes les manifestations de sa pensée. Je ne crains pas de le dire, il y a dans la *Méduse* du palais des Offices le germe de la *Joconde* que nous admirons au Louvre. Si l'ouvrage placé sous nos yeux est revêtu d'une perfection plus éclatante, s'il révèle un savoir plus profond, une connaissance plus intime et plus complète de la forme et de la grâce, il est permis d'affirmer que la *Méduse* présage la *Joconde*.

Nous avons vu, dans la lettre publiée par Amoretti, et dont j'ai tout à l'heure donné la substance, que Léonard, à Florence même, était déjà en pourparler avec le duc de Milan pour la statue de son père, Francesco Sforza. Il ne reste malheureusement rien de cet ouvrage, qui aurait coûté à Léonard seize années de travail, si l'on acceptait sans le discuter le témoignage des biographes. Or, ce témoignage, soumis à un examen sévère et rapproché de la série des œuvres achevées par Léonard pendant son premier séjour à Milan, ne peut être accepté comme une affirmation exacte ; car, si Léonard a travaillé pendant seize ans au modèle de cette statue colossale, il ne faut pas oublier que, durant ces mêmes années, de 1483 à 1499, il a mené à bonne fin plusieurs ouvrages importants. Il me suffirait de nommer *la*

Cène de Sainte-Marie des Grâces, et cette composition si importante, où Léonard se trouve tout entier, achevée vers 1497, et probablement commencée en 1494, n'est pas la seule qui ait occupé Léonard pendant cette période de sa vie. Nous voyons dans les œuvres poétiques de Bellincioni, parmi les vers écrits à la louange du duc de Milan, que Léonard peignit une *Sainte Famille* pour Cecilia Gallerani, qu'il fit le portrait de cette belle personne, le portrait de Lucrezia Crivelli, aimée comme elle du duc de Milan, et enfin, sur les murs mêmes de la salle où se trouve *la Cène*, le portrait de Lodovico Sforza et de sa femme, Béatrice d'Este. Ainsi, nous ne devons pas prendre à la lettre le témoignage des biographes. Si Léonard a travaillé pendant seize ans au modèle du Colosse, car c'est ainsi que les historiens milanais appellent la statue de Francesco Sforza, il n'a pas donné tout son temps à cette œuvre, et rien n'est plus facile que de le prouver.

Que savons-nous du Colosse ? Nous savons que le modèle en terre, achevé par Léonard en 1498, servit de cible aux arbalétriers gascons de Louis XII. Nul ne sait ce que devinrent les débris de ce modèle. Il faut croire que ces débris furent dispersés et abandonnés, car si quelqu'un eût songé à les réunir, à les sauver, les écrivains milanais n'eussent pas manqué de nous transmettre le nom de ce pieux amant de l'art. Or, comme ils se taisent, nous sommes forcé de voir dans leur silence un signe éclatant d'oubli et d'abandon. Cette indifférence est d'autant plus singulière, que l'œuvre de Léonard, par ses dimensions, n'offrait pas à l'adresse des arbalétriers gascons un but très-glorieux. Prendre pour cible une statue colossale est un passe-temps qui doit s'user bien vite, et que les vainqueurs eussent abandonné sans regret. Comment ne s'est-il pas trouvé une main dévouée, un cœur résolu, pour sauver l'œuvre de Léonard ?

Fra Luca Paciolo, mathématicien éminent, attaché comme lui au service de Lodovico Sforza, nous a conservé les proportions du Colosse. La hauteur était de vingt et un pieds. Le bronze nécessaire pour couler ce modèle n'eût pas pesé moins de cent cinquante mille livres. Quelques écrivains, en lisant les calculs si précis de Fra Luca, ont pensé que la statue de Francesco Sforza avait été exécutée, et que les calculs du mathématicien s'appliquaient à l'œuvre définitive; mais Oltrocchi, en consultant les manuscrits de Léonard, n'a pas eu de peine à démontrer que la fonte du modèle était toujours demeurée à l'état de projet. Il a même recueilli un fragment de lettre adressée au duc de Milan, où Léonard se plaint de son dénûment, et rappelle qu'il lui est dû deux années de sa pension, et qu'il ne lui reste pas de quoi payer ses ouvriers.

Ainsi, tous nos renseignements se réduisent à des chiffres. Si nous ajoutons aux calculs de fra Luca quelques vers italiens de Bellincioni, quelques vers latins de Lancino Curzio, nous aurons épuisé tous les témoignages. La perte de ce modèle est d'autant plus regrettable, que Léonard, après avoir étudié l'anatomie humaine sous la direction de Marc-Antonio della Torre, professeur à l'université de Pavie, après avoir dessiné pour lui les diverses parties du corps, et préparé de ses mains plusieurs pièces importantes, n'avait pas étudié avec moins de zèle l'anatomie du cheval. A cet égard, ses manuscrits ne laissent aucun doute, car on y trouve plusieurs chevaux dessinés à la plume qui révèlent une science profonde. Nous savons même qu'il avait composé sur cette matière un traité spécial. Formé à l'école du Verocchio, dont le talent nous est pleinement révélé par la belle statue équestre placée à Venise devant l'église Saint-Jean-et-Saint-Paul, instruit par l'étude persévérante du modèle vivant, Léonard, sans nul doute, nous

eût offert, dans la statue de Francesco Sforza, un modèle d'élégance, de précision et de grandeur. Il ne faut pas prendre au sérieux l'assertion de Vasari sur cet ouvrage à jamais regrettable. Le biographe toscan nous dit que le Colosse ne fut jamais fondu, parce que les dimensions du modèle ne permettaient pas de le fondre. Ces dimensions, quelque grandes qu'elles soient, n'ont pas de quoi effrayer un fondeur habile. Les ouvrages du quinzième siècle qui sont venus jusqu'à nous prouvent assez clairement tout ce que l'Italie savait faire. Depuis la statue de Gatta-Melata, placée à Padoue devant l'église Saint-Antoine, jusqu'au Persée placé à Florence sous la loge des Lanzi, depuis Donatello jusqu'à Benvenuto Cellini, l'Italie tout entière réfute l'assertion de Vasari. D'ailleurs, fra Luca ne dit nulle part que le Colosse dût être fondu à cire perdue, et la fonte au sable, même pour un colosse, ne présente pas de difficultés sérieuses.

C'est dans *la Cène* de Sainte-Marie des Grâces qu'il faut étudier Léonard de Vinci; c'est dans cette œuvre capitale qu'il faut chercher la mesure et la variété du savoir qu'il avait amassé. *La Cène* de Sainte-Marie des Grâces se place par son importance à côté des chambres du Vatican et de la chapelle Sixtine : malheureusement l'œuvre de Léonard est bien loin de se présenter à nous dans le même état de conservation, de fraîcheur et de jeunesse que les fresques de Raphaël et de Michel-Ange. Tandis que *l'École d'Athènes* et *le Jugement dernier* semblent nés d'hier, tant les couleurs sont vives, tant il est facile d'embrasser d'un regard l'ensemble de la composition, tant l'œil suit avec bonheur et sans effort les moindres détails de la pensée, *la Cène* de Sainte-Marie des Grâces est aujourd'hui et depuis longtemps bien malade ; cependant, je dois le dire, l'état fâcheux de cette peinture murale a été fort exagéré par la plupart

des écrivains qui en ont parlé, les uns après l'avoir regardée en passant, les autres sans l'avoir jamais vue. Pendant mon séjour à Milan, j'ai souvent étudié *la Cène* de Léonard, et je ne puis me ranger à l'avis généralement accrédité. Il n'est pas vrai, comme on le répète dans toutes les langues de l'Europe, que *la Cène* n'offre plus aux regards qu'une ruine confuse. Pour parler en ces termes, il faut n'avoir pas pris la peine d'étudier cette œuvre considérable pendant un quart d'heure. Si l'on gravit, en effet, les degrés du plancher établi devant *la Cène*, si l'on se place à quelques pieds de distance pour la regarder, non-seulement il est impossible d'embrasser l'ensemble de la composition, mais encore les détails échappent à l'œil le plus attentif. Si l'on s'éloigne, si, docile aux conseils du bon sens, on se place à la distance que l'auteur lui-même devait souhaiter pour l'étude de son œuvre, on ne tarde pas à saisir l'ensemble, qui d'abord se dérobait au regard, et les détails mêmes de chaque tête se révèlent peu à peu avec une entière évidence. Il n'est donc pas vrai que *la Cène* soit complétement perdue : c'est une de ces phrases banales qui passent de bouche en bouche sans être vérifiées par personne, et sont acceptées comme articles de foi. Amoretti est le seul qui dise sincèrement ce qu'il a vu, et dont le témoignage s'accorde avec la vérité. L'état déplorable où se trouve *la Cène* doit être attribué à trois causes très-diverses. En premier lieu, cette peinture murale, qu'on est habitué à regarder comme une fresque, est une peinture à l'huile, et Léonard, dans son désir de bien faire, n'a pas voulu s'en tenir aux traditions consacrées par une longue expérience : il a inventé, pour son usage, des mélanges d'huiles que personne n'avait encore éprouvés, et dont l'épreuve s'est faite à ses dépens, et, je puis ajouter, aux dépens de la postérité. En second lieu, ce que le temps et le travail intérieur

des substances employées par Léonard avaient commencé, la main d'un peintre ignorant s'est chargée de le continuer. En 1726, cent vingt-neuf ans après l'achèvement de cette œuvre, Bellotti offrit aux dominicains de Sainte-Marie des Grâces de rajeunir, de ressusciter *la Cène*, de la rendre à sa première fraîcheur, et les dominicains, abusés par cette promesse et par quelques épreuves partielles, lui confièrent imprudemment la muraille de leur réfectoire. La promesse de Bellotti sembla d'abord accomplie, et la couleur reparut comme par enchantement; mais bientôt les rides prirent la place de la jeunesse. Grâce au vernis étendu sur la muraille comme une eau de Jouvence, toutes les figures, sous l'action combinée de la lumière et de la chaleur, furent sillonnées de crevasses et se détachèrent en écailles. Enfin, pour compléter l'œuvre de Bellotti, l'armée française, à la fin du siècle dernier, malgré les ordres précis du général en chef Bonaparte, établit dans le réfectoire des dominicains un quartier de cavalerie. Cette profanation, bien qu'elle ait duré peu de temps, ne pouvait manquer d'exercer sur *la Cène* une action désastreuse. Aujourd'hui, sous la domination autrichienne, le réfectoire des dominicains, sans être entretenu comme il pourrait l'être, n'est cependant exposé à aucune injure nouvelle. Bien que le couvent soit une caserne de hussards, le réfectoire ne sert pas d'écurie. Sans doute il serait facile sinon d'arrêter, au moins de retarder le dépérissement de *la Cène*, en garnissant de boiseries les murailles nues qui séparent *la Cène* de Léonard du *Calvaire* de Montorfano, et peut-être parviendrait-on ainsi à combattre la formation de la couche nitrée qui voile, comme une brume, toute la composition aux yeux du spectateur trop voisin de la muraille; mais il faut le dire, car le doute n'est pas permis, c'est à Léonard surtout que nous devons attribuer le déplorable état de *la Cène*. *Le Calvaire* de Mon-

torfano, exécuté sur la muraille qui fait face à *la Cène*, complétement dépourvu d'intérêt sous le rapport de l'art, vulgaire dans l'ensemble, vulgaire dans les détails, achevé plusieurs années avant *la Cène*, jouit aujourd'hui d'une santé parfaite; il est vrai qu'il n'a pas passé par les mains de Bellotti, mais il a été, comme *la Cène*, rudoyé par la cavalerie française. Et cependant il semble que Montorfano ait donné hier le dernier coup de pinceau. Pourquoi? C'est que l'auteur du *Calvaire*, pour préparer la muraille, pour mêler ses couleurs, pour les broyer, s'en est tenu aux procédés vulgaires, éprouvés depuis longtemps. Léonard, dans son amour immodéré du progrès universel, n'a pas compris le danger d'une innovation tentée sur une si grande échelle, et sa témérité a été sévèrement châtiée : s'il se fût contenté des procédés vulgaires, il est probable, il est certain que *la Cène* serait aujourd'hui aussi jeune, aussi fraîche que *le Calvaire*.

Le sujet proposé à Léonard par le prieur des dominicains est assurément l'un des plus difficiles qui se puissent rencontrer dans la peinture, et je conçois très-bien que, malgré l'étendue et la variété de son savoir, l'élève du Verocchio ait longtemps médité avant de se mettre à l'œuvre; je conçois qu'il ait plusieurs fois interrompu son œuvre commencée avant de la poursuivre et de l'achever. L'histoire du père Bandelli peut servir de leçon à tous les esprits du même ordre qui traitent avec dédain le travail intérieur de l'intelligence et n'attachent d'importance qu'au travail visible qu'ils peuvent toucher de leurs mains. Giraldi Cintio et Giorgio Vasari racontent que le père Bandelli, irrité de voir Léonard passer des matinées entières, sans prendre le pinceau, dans le réfectoire de Sainte-Marie des Grâces, résolut de porter plainte au duc de Milan, et que Lodovico Sforza, après l'avoir écouté, appela Léonard et lui parla des

doléances du prieur. Léonard, sûr de trouver dans le duc un auditeur attentif et intelligent, lui expliqua sans peine que son travail le plus difficile n'était pas le maniement du pinceau, mais la conception complète et précise de ce qu'il voulait peindre. Le duc entendit Léonard à demi-mot, et, s'il fallait en croire Giraldi Cintio, Léonard aurait menacé le prieur de se venger de ses importunités en le prenant pour modèle de Judas Iscariote. Je n'examine pas si la dernière partie de cette anecdote est parfaitement authentique. Que Lodovico Sforza ait ri ou non en écoutant cette menace digne d'un écolier, que l'histoire manuscrite du couvent de Sainte-Marie des Grâces, consultée par Amoretti, nous représente le père Bandelli comme un vieillard vénérable, doué d'une physionomie imposante qui n'aurait jamais pu servir de modèle à Judas Iscariote, ce sont là des points sans importance et que je ne veux pas m'arrêter à discuter. Lors même que la seconde partie de l'anecdote serait une pure espièglerie de Giraldi Cintio, transcrite sans examen par Vasari, la première partie demeurerait encore très-probable, car elle s'accorde merveilleusement avec le caractère et les habitudes de Léonard. La mauvaise humeur du père Bandelli, en présence de la rêverie qu'il prenait pour de la paresse, n'est certainement pas un conte fait à plaisir, car nous voyons chaque jour autour de nous, sous nos yeux, se répéter cette guerre éternelle de l'ignorance contre le savoir. Tout travail qui ne se révèle pas par un signe visible, par la forme, la couleur ou la parole, est, pour la foule, un travail purement imaginaire. Penser sans modeler, sans peindre ou sans écrire, c'est, aux yeux de la foule, se croiser les bras. Le type du père Bandelli se multiplie à l'infini, et l'on ne peut faire un pas sans entendre parler, avec une pitié dédaigneuse, des hommes qui gaspillent leur vie en vaines rêveries, avec une admiration

burlesque, un enthousiasme vraiment comique, de ces ouvriers toujours prêts, toujours empressés, qui ne prennent jamais la peine d'attendre la pensée, qui mettent leur gloire et leur habileté à s'en passer. A l'exemple du père Bandelli, la foule ne s'inquiète guère de la valeur et de la durée des œuvres. Pour la foule, l'improvisation est la preuve la plus éclatante, la plus certaine que l'artiste, peintre, statuaire ou poëte, puisse donner de son savoir et de sa puissance. Songer avant de se mettre à l'œuvre, hésiter, délibérer avant de prendre le pinceau, l'ébauchoir ou la plume, c'est avouer sa faiblesse, c'est confesser son inexpérience, son inhabileté. Or, cette accusation, lorsqu'elle s'adresse à des hommes qui ont la conscience de leur force et de leur savoir, doit exciter en eux une légitime impatience. Je comprends donc très-bien la colère de Léonard, et sans vouloir garantir comme authentique la menace que Giraldi Cintio lui attribue, je la concevrais, je l'avoue, comme une espièglerie très-excusable.

Quelle que soit d'ailleurs la vérité de cette anecdote, il est certain que Léonard n'a pas employé moins de trois ans à peindre *la Cène* de Sainte-Marie des Grâces, et bien qu'il se contentât difficilement, comme il avait la main très-exercée, nous ne pouvons pas supposer qu'il ait consacré trois années entières à peindre le Christ et les apôtres; il faut donc admettre, de toute nécessité, que la meilleure partie de son temps a été dévolue à la réflexion. Avant de quitter Florence, il avait vu bien souvent, il avait admiré sans doute *la Cène* de Giotto, placée aujourd'hui dans l'église déserte de San-Miniato. Cette composition avait dû être pour lui le sujet d'une étude assidue; car, si la forme proprement dite, si l'exactitude et la précision du dessin laissent beaucoup à désirer dans *la Cène* de San-Miniato, on ne peut nier que cette composition ne soit

vraiment sublime par la naïveté des attitudes, par l'expression énergique des physionomies. La sérénité majestueuse et attentive de l'Homme-Dieu, l'étonnement et la colère qui se peignent sur le visage des apôtres, la confusion de Judas et la douleur de saint Jean penché sur l'épaule du Christ, rangent l'œuvre de Giotto parmi les monuments les plus importants de l'art moderne. Si la science du dessin a fait, depuis Giotto jusqu'à Raphaël, d'immenses progrès, il est certain que Giotto a bien rarement été surpassé dans l'expression des sentiments religieux. Les plus belles œuvres de fra Angelico n'effacent pas *la Cène* dont je parle. La *Vierge au pied de la croix*, peinte dans le réfectoire du couvent de Saint-Marc, à Florence, si éloquente dans sa douleur, si justement, si universellement admirée, n'éveille pas dans l'âme du spectateur une sympathie plus vive, une émotion plus poignante que le saint Jean de San-Miniato. Je crois donc que Léonard, avant de se mettre à l'œuvre, a dû penser longtemps à *la Cène* de Giotto.

Mais le souvenir de Giotto n'était pas fait pour effrayer Léonard. S'il pouvait craindre en effet de ne pas surpasser l'élève de Cimabuë sous le rapport de l'expression, il était sûr de le surpasser, de l'effacer par la science, par la précision, par la construction savante de chaque figure, par le jet majestueux des draperies, par l'exécution des détails accessoires, par la distribution de la lumière ; et, à moins d'être aveugle, il faut avouer que son espérance n'a pas été trompée. Léonard, comme Giotto, ayant à choisir entre les récits de la cène présentés par les quatre évangélistes, a sagement donné la préférence à saint Jean. Le récit de saint Matthieu n'est pas moins développé que celui de saint Jean ; mais il est beaucoup moins pathétique, et je conçois très-bien que Giotto et Léonard aient préféré

saint Jean à saint Matthieu. Quant aux récits de saint Marc et de saint Luc, comparés aux récits de saint Matthieu et de saint Jean, ils sont vraiment insignifiants.

Cependant les détails mêmes fournis par l'Évangile de saint Jean sont loin de rendre plus facile la tâche du peintre qui se propose de représenter la cène. Il y a en effet, dans le récit de saint Jean, si attendrissant et si animé, plusieurs éléments dont le peintre doit renoncer à faire usage. Qu'il nous suffise de mentionner le lavement des pieds, symbole touchant de charité, d'égalité fraternelle, qui troublerait l'unité de la composition. Plus je réfléchis, plus je me confirme dans la pensée que la cène est un des sujets les plus épineux que présente l'histoire de la religion chrétienne. Pour le prouver d'une façon évidente, il est inutile de recourir à l'érudition, de citer les efforts de Domenico Ghirlandajo, le maître de Michel-Ange, d'André del Sarto, de Raphaël. Le maître de Michel-Ange n'avait pas en lui-même de quoi concevoir toute l'importance, toute la grandeur d'un tel sujet. André del Sarto, excellent quand il s'agissait d'exprimer des idées simples, se trouvait embarrassé toutes les fois qu'il fallait rendre une idée complexe. Or, si la cène ou l'institution de l'eucharistie se résume d'une manière générale dans l'idée de la charité, l'expression variée des physionomies qu'il faut donner aux douze apôtres présente à l'imagination une série de problèmes difficiles à résoudre, et André n'était pas de force à triompher de tels obstacles. Quant à Raphaël, son exemple ne saurait avoir un grand poids dans la discussion malgré la grandeur de son nom, car il n'est permis qu'à l'ignorance la plus profonde de réunir dans une commune admiration les stances et les loges. Tous ceux en effet qui ont pris la peine d'étudier l'histoire de la peinture savent que les loges n'ont été pour Raphaël qu'une affaire de pure

de pure décoration. Il demeure établi que, des cinquante-deux compositions qui ornent cette élégante galerie, la première seulement, *la Création*, a été peinte de la main du maître; l'exécution du reste a été livrée à ses élèves. Or, *la Cène* fait partie des loges, et, si Raphaël a donné le dessin des cinquante-deux compositions, il est impossible de croire qu'il ait attaché à la décoration de cette galerie la même importance qu'aux chambres du Vatican. *L'École d'Athènes* et *l'Incendie du Borgo*, l'*Héliodore* et la *Dispute du saint-sacrement* occupaient dans la pensée de Raphaël une tout autre place que la décoration des loges, et la part personnelle qu'il a prise aux peintures des stances le démontre surabondamment.

Un seul mot, selon moi, suffit à caractériser dignement *la Cène* de Léonard : c'est l'effort suprême du génie humain. Et, pour accepter cette affirmation, il suffit de passer quelques matinées dans le réfectoire de Sainte-Marie-des Grâces, car, sur treize têtes, trois seulement, les trois dernières, placées à droite du spectateur, sont à l'état de pastel à demi effacé; toutes les autres se voient parfaitement, pourvu qu'on se place à une distance convenable. La porte percée sous la table par les dominicains, aujourd'hui condamnée et murée, et qui a coupé les jambes du Christ, n'a troublé en rien la grandeur, la sérénité, la clarté de la composition. Léonard s'est efforcé de prêter à chaque tête une expression individuelle, et sa volonté s'est pleinement réalisée. Pour ceux qui ont étudié avec attention le Nouveau Testament et qui ont comparé l'un avec l'autre les quatre évangélistes, c'est un travail curieux de suivre la pensée de Léonard dans ses moindres détails. L'auteur, en effet, ne s'est pas contenté de varier l'expression des physionomies, le sens des attitudes, selon le caractère que la tradition chrétienne prête à chaque personnage: il a voulu marquer la parenté des

apôtres entre eux ou des apôtres avec le Christ; en un mot, il n'a rien négligé pour épuiser toutes les données secondaires dont se compose la donnée principale. Ce qui frappe d'abord le spectateur dans cette admirable peinture, c'est la tête du Christ empreinte d'une divine charité, d'une résignation sublime. Il suffit de la regarder pendant quelques minutes pour estimer, à sa juste valeur, l'anecdote racontée par Vasari. Le biographe toscan assure que Léonard, désespérant de trouver sur la terre le type de la beauté divine, incarnée dans la forme humaine, laissa le Christ inachevé. Or, le Christ de Sainte-Marie des Grâces est aussi complètement achevé que les douze apôtres, et nous possédons sur cette tête un document qui nous manque pour les autres. J'ai vu dans la galerie de Brera une étude au pastel qui a servi de modèle pour le Christ. On aime à comparer cette étude à la tête peinte sur la muraille. Le pastel a quelque chose de maladif. On sent que le modèle transcrit littéralement ne suffirait pas à la tradition évangélique. La tradition dit en effet que le Christ, même à sa dernière heure, gardait encore une beauté divine, et le pastel de Brera ne satisfait pas à cette condition; mais Léonard, avec un art merveilleux, a su interpréter, agrandir, embellir son modèle, si bien que le pastel se retrouve tout entier dans le réfectoire de Sainte-Marie, et qu'il a cependant perdu, comme par enchantement, son expression maladive. Je ne crois pas que Léonard ait peint séparément toutes les têtes de *la Cène* après les avoir dessinées au pastel. Quel que fût son désir de bien faire, il est évident qu'il aurait usé son ardeur dans ce double travail, et n'aurait abordé qu'avec dégoût son œuvre définitive; mais je crois très-volontiers à l'authenticité du pastel conservé dans la galerie de Brera, et je regrette bien vivement que les apôtres dessinés de la même manière, et vus à Rome par

Angelica Kauffmann, aient quitté l'Italie pour passer en Angleterre.

Il n'y a pas, dans *la Cène* de Léonard, une seule tête dont l'expression soit livrée au hasard, dont les traits soient assemblés d'après le souvenir, sans tenir compte d'une volonté préconçue. Si la mémoire joue un grand rôle dans cette vaste composition, si le carnet que l'auteur portait toujours à sa ceinture, où il crayonnait toutes les têtes qui le frappaient par leur grandeur ou leur singularité, a été consulté avec profit, il faut reconnaître que la méditation et la volonté ont le pas sur la mémoire. Léonard a interrogé comme renseignement ce qu'il avait vu, ce qu'il avait transcrit; mais il n'a jamais accepté la réalité qu'en raison de sa conformité avec l'idée qu'il voulait exprimer, et c'est là ce qui assure à *la Cène* de Sainte-Marie une grandeur, une beauté de premier ordre. Chacun des apôtres, aussi bien que le Christ, peut fournir le sujet d'une étude approfondie. Chaque trait du visage, chaque mouvement a sa raison d'être, et jamais, je crois, la prévoyance n'a reçu une plus large, une plus constante application : c'est la mise en œuvre la plus parfaite que je connaisse des théories exposées par la philosophie sur le développement de l'intelligence dans l'ordre esthétique. Voir, savoir, se souvenir, choisir, transformer, vouloir, exprimer, tous ces moments de la pensée sont parcourus par Léonard avec une puissance, une sécurité que personne n'avait connue avant lui, que personne après lui n'a surpassée. Et, chose digne de remarque, cette profondeur de savoir, cette persévérance dans la méditation, cette obstination dans la prévoyance, n'ont pas laissé leur empreinte dans la composition. Sans doute, à moins d'être séparé de la lumière par une triple taie, il est impossible de voir dans *la Cène* de Sainte-Marie des Grâces une œuvre improvisée; mais rien

cependant, au premier aspect, n'exclut l'idée de spontanéité. L'étude et la réflexion peuvent seules démontrer toute l'étendue des travaux préliminaires auxquels Léonard a dû se livrer avant de prendre le pinceau. Comme rien dans les physionomies, dans les attitudes, ne viole les lois de la vraisemblance, il est permis à la foule de voir dans ce poëme, si simple et si grand, une œuvre née sans effort. Les hommes du métier et tous ceux qui, sans manier le pinceau, ont consacré quelques années de leur vie à l'analyse de l'imagination manifestée sous ses formes diverses, devinent sans peine tout ce que *la Cène* a dû coûter à Léonard, et ne peuvent cependant refuser de reconnaître que, dans cette composition capitale, la science la plus sévère n'a pas attiédi le souffle de l'inspiration.

Au reste, je dois avertir les lecteurs qui n'ont pas visité la Lombardie que les gravures données en Europe comme des copies de *la Cène* sont d'une infidélité révoltante. La plus célèbre de toutes, celle de Morghen, peut, à bon droit, passer pour une caricature. Il semble que tous les graveurs qui ont entrepris de traduire l'œuvre de Léonard se soient donné le mot pour détourner les yeux avant de commencer leur travail. Morghen, en particulier, s'est efforcé de changer le caractère de toutes les têtes, et je dois convenir qu'il y a parfaitement réussi. J'incline même à penser qu'avant de prendre le burin, il a dû dessiner, d'après nature, les têtes qu'il voulait substituer aux têtes de Léonard. Les autres gravures que j'ai vues, exécutées, disait-on, d'après *la Cène* de Milan, n'étaient guère moins infidèles. Seulement il y avait dans leur infidélité quelque chose de moins résolu. Il est probable d'ailleurs que les trois quarts, au moins, de ces prétendus traducteurs n'avaient pas jugé à propos de faire le voyage de Lombardie, pour voir le modèle qu'ils voulaient copier. Il faut donc aller à Milan pour

connaître dans toute sa vérité l'œuvre principale de Léonard. Sans doute la gravure, si fidèle qu'elle soit, ne peut jamais dispenser de la vue de l'œuvre même; il n'y a donc rien d'absolument inattendu dans la destinée de *la Cène*. Cependant Raphaël, Michel-Ange et Rubens ont été mieux traités que Léonard. Si Volpato n'a pas traduit les stances du Vatican de façon à rendre inutile le voyage de Rome, si le Mantouan ne donne pas une idée complète du *Jugement dernier*, si Bolswert, malgré sa prodigieuse habileté, n'a pas dérobé à Rubens la magie de sa couleur, Volpato, le Mantouan et Bolswert sont bien plus près de leurs modèles que Morghen de Léonard. J'ai vu dans les cartons de M. Charles Gleyre quelques têtes dessinées à Sainte-Marie des Grâces où se retrouve tout entier l'accent du modèle. C'est la seule copie qui m'ait rappelé le réfectoire des Dominicains.

Obligé de quitter la Lombardie, où ses talents demeuraient sans emploi, Léonard résolut de retourner à Florence avec son fidèle ami, fra Luca Paciolo. Nommé par César Borgia inspecteur général de toutes les places fortes dont Louis XII avait assuré la possession au duc de Valentinois, il parcourut une grande partie de l'Italie, profitant de ses fonctions d'ingénieur militaire pour observer avec une attention scrupuleuse tout ce qui s'offrait à ses regards, tout ce qui pouvait susciter dans son intelligence la création d'une théorie nouvelle ou l'application d'une théorie déjà connue, depuis la fontaine de Rimini, dont les eaux, en tombant dans la vasque, éveillaient en lui des idées musicales, jusqu'aux ondes marines de Piombino, dont la succession suscitait dans son esprit inventif de nouvelles formules scientifiques. Pourquoi renonça-t-il au service de César Borgia? Nous ne le savons pas. Revenu à Florence, il fut chargé par le gonfalonier Soderini de peindre sur une muraille du palais de

la seigneurie, dans la salle du Pape, *la défaite de Piccinino*, capitaine général du duc de Milan, à la bataille d'Anghiari, livrée en 1440. Le carton de cette peinture, exécuté dans le couvent de Santa-Maria-Novella, est aujourd'hui perdu ; mais nous pouvons juger de ce qu'il valait, des progrès immenses qu'il signalait dans l'art de la composition et du dessin, d'après les documents qui nous sont restés. Je ne parle pas des éloges prodigués à ce carton par Vasari, car le biographe toscan ne mesure pas toujours le bruit et l'emphase de ses paroles à la valeur réelle de l'œuvre dont il s'occupe ; mais nous possédons une gravure d'Edelinck, exécutée, à ce qu'on croit, d'après un dessin de Rubens, et l'*Etruria Pittrice* a reproduit une partie du même carton, dont le dessin est attribué au Bronzino. Or, quoique la gravure d'Edelinck et la gravure de l'*Etruria Pittrice* ne procèdent pas directement de l'œuvre originale de Léonard, on ne peut cependant contester d'une façon absolue l'autorité de ces copies, car elles sont dues à deux hommes dont le savoir et l'habileté sont depuis longtemps établis. Nous pouvons d'ailleurs contrôler ces deux gravures par deux passages tirés des manuscrits de Léonard : l'un qui se rapporte directement à la bataille d'Anghiari, et qui offre la description de cette bataille dans ses moindres détails, depuis les faits réels jusqu'aux épisodes purement légendaires ; l'autre qui renferme des préceptes généraux applicables à la peinture des batailles, et dont plusieurs parties s'accordent merveilleusement avec les gravures d'Edelinck et de l'*Etruria Pittrice*. On sait que Raphaël, occupé à Sienne des peintures de la bibliothèque dont il avait fourni les cartons à son condisciple Pinturicchio, vint à Florence pour étudier le carton de Léonard, exposé dans le palais de la seigneurie, en même temps que le carton de Michel-Ange, dont le sujet était pareillement tiré de l'histoire toscane. Thomas Lawrence possédait un

dessin de Raphaël, dans un coin duquel le jeune élève du Pérugin avait reproduit à la plume un épisode du carton de Léonard. Il n'est donc pas impossible d'estimer la valeur de ce carton, au moins d'une façon approximative, sous le rapport de la composition et de l'élégance. On retrouve dans les documents que j'ai cités la grandeur, l'énergie et la grâce des cavaliers du Parthénon. Léonard avait-il sous les yeux quelques dessins exécutés d'après les Panathénées, d'après le combat des Lapithes et des Centaures? A cet égard, les biographes sont muets. Nous savons, il est vrai, que Raphaël envoya en Grèce plusieurs de ses élèves pour dessiner les ruines du Parthénon, lorsqu'il entreprit la décoration du Vatican; mais l'arrivée de Raphaël à Rome est de 1508, et le carton de Léonard à Florence est de 1503. Il est donc permis de supposer que les chevaux de la *Bataille d'Anghiari* relèvent directement des études spéciales que Léonard avait faites d'après nature, et le talent de son maître Andrea del Verocchio devait, d'ailleurs, diriger naturellement ses études de ce côté. Je ne parle pas d'une lithographie publiée en France comme offrant la composition complète du carton de Léonard. Cette lithographie, pour tous les hommes éclairés, n'est qu'une pure mystification, et je me sers d'un terme indulgent. Malheureusement la manière inusitée dont Léonard avait préparé la muraille destinée à recevoir sa peinture altéra singulièrement les premières figures transcrites d'après le carton, et Léonard pour couper court aux accusations calomnieuses qui le poursuivaient, rendit au gonfalonier Soderini, l'argent qu'il avait reçu. Au reproche de friponnerie fondé sur l'ignorance et la sottise, il répondit par le remboursement intégral des avances qui lui avaient été faites; c'était la seule manière de confondre ses calomniateurs.

Mené à Rome par Julien de Médicis, à l'avènement de

Léon X, son frère, au pontificat, il fut chargé de quelques travaux, mais dut bientôt y renoncer, en voyant la manière railleuse dont ses efforts étaient accueillis. Le pape, qui lui avait commandé une Sainte Famille pour sa belle-sœur, pour une princesse de Savoie fiancée à son frère Julien, apprenant qu'il s'occupait à distiller des huiles pour la composition d'un nouveau vernis, le déclara incapable sans plus ample examen. « Puisqu'il songe à la fin, dit Léon X, avant de songer au commencement, il ne fera jamais rien. » Et les courtisans applaudirent à cette saillie, comme s'ils eussent entendu une des plus fines railleries d'Aristophane ou de Lucien. Cependant le tableau destiné à la belle-sœur de Léon X fut achevé, et, s'il faut en croire Amoretti, il serait aujourd'hui passé en Russie. Du reste, si Léonard renonça au plus grand nombre des travaux qui lui étaient offerts ou promis, il ne quitta, cependant, pas Rome sans laisser une trace durable de son savoir et de son génie. La *Vierge* de Sant' Onofrio est, en effet, une des plus charmantes créations de son pinceau. Si cette *Vierge*, comme on assure, a été retouchée par Palmaroli, il faut convenir que la retouche a été exécutée avec une discrétion, une réserve, une prudence, à laquelle nous ne sommes pas habitués. Les Poussin, les Salvator et les Titien de notre galerie en savent bien quelque chose. Retouchée ou non par Palmaroli, et j'avoue qu'il ne m'a pas été possible de vérifier cette assertion, la *Vierge* de Léonard, peinte à fresque au fond d'une galerie du couvent, mais très-bien éclairée, placée sous verre comme une relique, est aujourd'hui encore d'une fraîcheur admirable, quoiqu'elle soit achevée depuis trois cent trente-six ans. Si Léonard, docile aux traditions vulgaires, eût consenti à peindre *la Cène* de Sainte-Marie des Grâces et la *Bataille d'Anghiari* d'après les procédés qu'il a employés à Sant' Onofrio, l'Europe pourrait aujourd'hui étudier ces deux

chefs-d'œuvre dans toute leur splendeur, dans toute leur nouveauté. Il y a dans la *Vierge* de Sant' Onofrio, une grâce, une pudeur, une béatitude, une suavité de sourire que Léonard n'a jamais surpassée. Le Christ placé dans les bras de la Vierge ravit par son enjouement enfantin. Quant au donateur, dont le nom n'est pas venu jusqu'à nous, et dont la tête figure dans cette composition, sa physionomie exprime heureusement un mélange de bonhomie et de gravité. Combien ne devons-nous point déplorer que Léonard, avant de se résigner aux procédés de la fresque, éprouvés depuis longtemps, ait tenté à Milan et à Florence des essais si malheureux! Fra Angelico dans la chapelle de Nicolas V, Signorelli à Orvieto, avaient montré toute la valeur, toute la sécurité de cette méthode. Pourquoi l'élève du Verocchio n'a-t-il pas consenti, pour l'emploi des couleurs au moins, à suivre leurs traces? Nous aurions devant nous, vivantes et fraîches, deux œuvres dont l'une est depuis longtemps profondément altérée, dont l'autre, par le fragment qui nous reste, mérite d'éternels regrets.

Avant son voyage à Rome, Léonard avait composé à Florence, pour l'église des Servi, le carton d'une Sainte Famille qu'il n'a jamais exécutée, la Vierge sur les genoux de sainte Anne, avec le Christ et saint Jean. Ce carton fut pendant plusieurs jours la grande affaire de Florence. La foule se pressait au couvent des Servi pour admirer l'œuvre de Léonard, et cette œuvre n'a jamais été exécutée par l'auteur du carton. Il paraît d'ailleurs que la pensée primitive de cette composition a été plusieurs fois modifiée, car Milan, Londres et Paris nous la présentent sous des formes diverses et avec d'égales garanties d'authenticité. C'est à ce même voyage qu'il nous faut rapporter *la Ginevra* d'Amerigo Benci, dont la trace est aujourd'hui perdue, et *Monna Lisa del Giocondo*, payée par François I[er] quatre mille écus d'or, et

placée dans la galerie du Louvre. Or, la *Monna Lisa* résume, à notre avis, le savoir entier de Léonard. Toutes les études, tous les efforts du maître se trouvent résumés dans cet incomparable morceau. Vasari nous dit que Léonard travailla quatre ans à ce portrait. Pour ma part, je n'en crois rien. C'est une de ces hâbleries si communes chez le biographe toscan comme chez son compatriote Benvenuto Cellini, qu'il ne faut pas prendre au sérieux. Que Léonard, qui, dans l'espace de trois ans, a peint le Christ et les douze apôtres à Sainte-Marie des Grâces, ait employé quatre ans à peindre *Monna Lisa*, je ne le croirai jamais. C'est un conte bon tout au plus pour amuser les enfants. Qu'il ait égayé son modèle par une musique sans cesse renouvelée, à la bonne heure, je le crois volontiers, et le divin sourire qui rayonne dans les yeux et sur les lèvres de Monna Lisa donne à cette assertion de Vasari une pleine vraisemblance. La couleur de cet admirable portrait, peint sur bois, a singulièrement changé depuis trois siècles. D'après le témoignage des contemporains, les yeux humides, les lèvres vermeilles, luttaient d'éclat et de réalité avec la nature même. Le sang courait sous la peau et se laissait deviner. Aujourd'hui, par l'altération de la couleur, toutes ces merveilles ont disparu ; mais, par une combinaison de circonstances difficiles à expliquer, cet admirable portrait, tout en perdant ses couleurs primitives, a conservé une délicieuse harmonie. Le ton des chairs est maintenant d'un gris bleu ; le front, les joues et les mains ne laissent plus deviner le sang qui court sous la peau ; les yeux ont perdu leur humidité veloutée, la bouche son incarnat, et pourtant, malgré ces altérations profondes, la beauté de Monna Lisa est restée ce qu'elle était il y a trois siècles, un prodige de grâce, de jeunesse et de sérénité. Le regard légèrement ironique, les fossettes placées au coin de la bouche, donnent à la physionomie de Monna Lisa un accent in-

comparable que l'on n'a jamais dépassé. Les mains sont modelées avec une finesse, une élégance qui ne laisse rien à désirer. Les cheveux, le cou et la poitrine sont traités avec une précision désespérante; l'œil ne se lasse pas de contempler ce beau visage qui respire le bonheur, où les passions n'ont encore gravé aucune ride, mélange idéal de jeunesse, d'intelligence et de bonté. Tout a changé depuis trois siècles, et tout est demeuré, après le changement, si parfaitement harmonieux, qu'à peine l'œil s'aperçoit-il des altérations profondes que la couleur a subies, et dont le temps n'est pas seul responsable, car bien des œuvres antérieures au portrait de Monna Lisa ont gardé leur fraîcheur et leur nouveauté. C'est surtout à Léonard lui-même qu'il faut rapporter la transformation de ses œuvres. Toutefois, si le portrait de Monna Lisa n'a plus aujourd'hui la fraîcheur et l'éclat qui éblouissaient Florence au commencement du seizième siècle, c'est toujours un modèle de dessin, un des masques les plus fins qu'on puisse citer dans l'histoire entière de la peinture. La *Vierge sur les genoux de sainte Anne* que nous voyons au Louvre est probablement l'œuvre de Salaï ou de Luini, car nous savons que François Ier a vainement insisté pour que Léonard exécutât lui-même le carton qu'il avait apporté de Florence. Les autres œuvres du même maître que nous possédons à Paris, si j'en excepte le portrait de femme qui s'est appelée tour à tour, sans fondement, Anne de Boleyn et la belle Féronnière, et qui maintenant s'appelle sans preuves Lucrezia Crivelli, bien qu'elles se recommandent par des qualités éminentes, ne méritent pas la même attention que Monna Lisa; elles ont presque toutes subi des retouches fâcheuses, depuis le *Saint Jean* jusqu'à la *Vierge aux Rochers*.

Le traité de peinture publié à Paris, à Rome et à Milan, sous le nom de Léonard, n'est certainement pas le traité qu'il avait composé. C'est un recueil de notes qui ont pu, qui ont

dû servir à la composition du traité, mais il est impossible d'accepter cet assemblage comme une œuvre définitive. A côté de préceptes excellents, fondés sur l'étude de la nature, de conseils techniques dont la justesse ne saurait être révoquée en doute, on y trouve une foule de maximes banales qui amènent le sourire sur les lèvres, et que sans doute Léonard avait transcrites sans y attacher grande importance. Parmi les trois cent soixante-cinq chapitres dont se compose l'édition de Milan, il y en a plus d'un qu'on ne peut lire sans étonnement, et dont l'évidence n'a rien à démêler avec l'enseignement d'une science ou d'un art quelconque. Autant vaudrait signaler la différence du jour et de la nuit, de l'air et de l'eau, de la flamme et de la neige. Ces prétendus chapitres, qui souvent n'ont pas plus de six lignes, ou ne signifient rien ou rappellent des vérités tellement connues, tellement à l'abri de toute contestation, qu'elles peuvent à bon droit passer pour trop vraies. Rubens avait raison quand il appelait ce prétendu traité un recueil de lieux communs; car, si l'on peut y puiser des leçons très-profitables sur la manière de placer le modèle, sur la distribution de la lumière et des ombres, sur la méthode la plus sûre pour exprimer le relief des corps, on y rencontre à chaque page des puérilités que Léonard n'a certes jamais tirées de son cerveau. Le volume publié en 1651 par Dufresne, et plus tard réimprimé à Rome et à Milan avec de nombreuses additions, ne peut être jugé comme un traité de peinture. C'est un recueil de notes choisies sans trop de discernement dans les manuscrits de Léonard et classées sans logique, sans prévoyance.

Le prétendu traité d'hydraulique publié à Bologne en 1828 n'est pas davantage l'œuvre composée sous ce titre par Léonard. C'est, comme le traité de peinture que nous possédons, un recueil de notes et rien de plus. Cependant la valeur scientifique de ce dernier recueil, de l'avis unanime des

hommes compétents, dépasse de beaucoup la valeur esthétique et technique du volume donné comme traité de peinture.

Les manuscrits de Léonard, dont la plus grande partie est malheureusement perdue, mais dont plusieurs volumes sont conservés dans les bibliothèques de Milan, de Londres et de Paris, prouvent clairement qu'il avait embrassé le cercle entier des connaissances humaines, depuis l'astronomie jusqu'à l'anatomie comparée. Non-seulement il avait étudié l'algèbre, la géométrie, la mécanique rationnelle dans toute leur généralité, et enrichi ces trois branches du savoir humain de solutions nouvelles, mais il avait deviné le mouvement de la terre autour du soleil, longtemps avant Copernic, dont les découvertes n'ont été publiées qu'après sa mort, c'est-à-dire vingt-quatre ans après la mort de Léonard. Il avait étudié la théorie des marées. Il avait compris le rôle de l'air dans la combustion et dans la respiration, qui n'est pour les physiologistes qu'une forme particulière de la combustion. Il avait des idées justes sur le poids, la condensation et la raréfaction de l'air, sur l'ascension et la chute des corps à la surface du globe, sur la scintillation des étoiles, sur la vision, sur l'hygrométrie. En creusant des canaux, il avait été amené à observer les différentes couches du globe, les débris fossiles du règne animal, et il avait tenté de classer ces débris. Il n'avait négligé aucune partie de la science humaine, et, non content d'apprendre tout ce que savaient ses contemporains et d'agrandir le champ de la pensée par ses observations assidues, par ses méditations persévérantes, il poursuivait avec une égale ardeur l'application de ses théories à l'industrie. Un jour il inventait une machine pour tondre le drap, le lendemain un balancier pour frapper la monnaie, ou un appareil pour soutenir l'homme sur l'eau ou dans

l'air. L'invention, sous toutes ses formes, était son bonheur, sa vie. Ce qu'il a dépensé d'intelligence, de volonté, pour élargir le domaine de la science, ne saurait se calculer. A compter seulement les voies qu'il a tentées, les voies qu'il a ouvertes, l'œil se trouble, et la pensée demeure confondue. On se demande comment un seul homme a suffi à l'accomplissement d'une pareille tâche. Quoique Léonard soit mort à soixante-sept ans, non pas dans les bras de François Ier, qui était à Saint-Germain en Laye, mais au château de Cloux, près d'Amboise, dans les bras de Francesco Melzi, on a peine à comprendre que l'intelligence la plus pénétrante, la plus active, ait trouvé dans cette longue carrière le temps de poser si clairement tant de problèmes nouveaux, et surtout de les résoudre avec tant de précision.

Après ce rapide coup d'œil sur les travaux encyclopédiques de Léonard, il nous reste à marquer sa place dans l'histoire de la peinture; car, bien qu'il ait cultivé avec un égal bonheur les trois arts du dessin, il nous est bien difficile d'apprécier son mérite comme architecte et comme sculpteur. Où sont les monuments qu'il a bâtis? Les armées de Louis XII et de François Ier les ont renversés. On dit, il est vrai, qu'il a fourni à Francesco Rustici les modèles des trois statues placées sur l'une des portes du baptistère de Florence; mais peut-être s'est-il borné à aider Rustici de ses conseils. C'est comme peintre que Léonard appartient à l'histoire, c'est comme peintre qu'il s'agit de le caractériser. Né trente et un ans avant Raphaël, vingt-six ans avant Michel-Ange, quarante-deux ans avant le Corrége, il n'a certainement exercé aucune action sur le second; le carton de la *Bataille d'Anghiari* n'a pas laissé de trace dans *le Jugement dernier*. Michel-Ange a poursuivi sa route sans s'inquiéter de la méthode choisie par son rival; mais il est incontestable que Raphaël et le Corrége doivent beaucoup à Léonard. Les chambres

du Vatican, commencées cinq ans après l'achèvement du carton de Léonard, ont gardé le souvenir de cette leçon éloquente. Raphaël n'avait pas besoin des conseils du Vinci pour donner à ses madones la grâce divine qui règle tous leurs mouvements; dans *l'École d'Athènes*, dans l'*Héliodore*, il s'est souvenu du Vinci, comme il s'est souvenu de Michel-Ange dans *l'Incendie du Borgo*, dans *les Sibylles* de Sainte-Marie de la Paix, dans l'*Isaïe* de Saint-Augustin. C'est à Léonard plus encore qu'à Michel-Ange que Raphaël doit l'agrandissement de sa manière, et j'ajoute que l'étude de Léonard était pour Raphaël beaucoup plus profitable que l'étude de Michel-Ange; car la peinture de Léonard, plus savante que la peinture de Raphaël, ne le contredit pas, tandis que la peinture de Michel-Ange, appuyée sur un savoir non moins positif, mais plus fastueux, plus heureux, plus empressé de se montrer, s'accorde plus difficilement avec les habitudes et le génie de Raphaël. Je sais que la voûte de la Sixtine ne mérite pas ce reproche et que Michel-Ange a traité les premiers chapitres de la Genèse avec une grâce, une simplicité que Raphaël n'a jamais surpassée; mais *les Prophètes* et *les Sibylles* suffisent à justifier la remarque précédente. Ainsi, bien que Raphaël ne soit pas l'élève de Léonard, il est permis d'affirmer que Léonard a profondémenrt modifié le style de Raphaël. Il faudrait fermer les yeux pour ne pas voir la parenté qui les unit. Raphaël, malgré l'abondance, malgré la spontanéité de son génie, a dû sentir de bonne heure que le génie sans le secours de l'étude ne tarde pas à trébucher; il avait vingt ans quand il vint à Florence pour voir le carton de la *Bataille d'Anghiari*, et les travaux exécutés à Rome pendant les douze dernières années de sa vie portent la trace de ce voyage.

Quant au Corrége, l'action exercée sur lui est encore plus facile à démontrer. Bien que la grâce soit loin assurément

de résumer le mérite entier du Corrége, bien que la coupole de Parme et les deux fresques détachées des portes de la même ville qu'on admire aujourd'hui dans la galerie et dans la bibliothèque soient empreintes d'une grandeur incontestable, bien que le *Saint Jérôme* offre le même caractère, cependant il y a dans les madones du Corrége, dans le regard et le sourire de toutes les femmes, de tous les enfants créés par son pinceau, quelque chose qui rappelle la manière de Léonard. Si le dessin du Corrége n'a pas la simplicité sévère de Léonard, si le style de ses compositions n'est pas d'un goût aussi pur, on ne peut nier toutefois qu'il n'ait profité de ses leçons pour le modelé, pour la distribution de la lumière. Il y aurait de la puérilité à vouloir établir une comparaison entre les œuvres de Léonard et les œuvres du Corrége, à tenter de retrouver le second dans le premier. Il suffit d'indiquer les traits de ressemblance, les signes de filiation; aller plus loin serait dépasser le but.

J'ai dit pourquoi Léonard est demeuré sans action sur Michel-Ange; je n'ai pas à y revenir.

Mais ce n'est pas assez d'avoir marqué la place de Léonard dans l'histoire de la peinture; il faut chercher dans la vie, dans la destinée de ses ouvrages une moralité, un conseil. A Dieu ne plaise que je veuille lui reprocher le caractère encyclopédique de ses études! La poursuite de la vérité n'avait pas à ses yeux moins d'importance et de grandeur que le culte de l'art. Quoique la plupart de ses découvertes scientifiques soient demeurées sans influence sur les progrès de l'esprit humain, aujourd'hui qu'elles sont révélées, nous devons lui en tenir compte. Cependant, à ne considérer Léonard que dans le domaine purement esthétique, dans le domaine de la peinture, il me semble qu'il y a une leçon à tirer du petit nombre de ses ouvrages, et surtout de ses ouvrages inachevés. Il ne se contentait pas de se proposer

pour but la beauté parfaite, il voulait établir la perfection dans les moyens mêmes d'exprimer la beauté. Après avoir étudié le visage humain sous les formes les plus variées, comme on peut le voir dans les collections de Caylus, d'Hollar, de Chamberlain, de Bartolozzi; après avoir réuni laborieusement tous les traits dont se compose l'expression des passions, il voulait sans cesse modifier les moyens matériels dont une longue tradition avait démontré la puissance et la fidélité. Or, c'est à ce désir immodéré de perfectionner toute chose, depuis la composition des couleurs jusqu'à la composition des vernis, à cette habitude constante de ne jamais s'en tenir aux méthodes éprouvées depuis longtemps, que nous devons attribuer l'altération rapide et profonde des ouvrages de Léonard. Il faut donc, dans la poursuite même de la perfection, savoir s'arrêter à temps, et surtout ne pas vouloir tout faire par soi-même. Le champ de l'art est bien assez vaste sans y ajouter encore le champ de l'industrie. Si Léonard se fût contenté des procédés vulgaires, *la Cène* de Milan serait aujourd'hui aussi jeune, aussi fraîche que *l'École d'Athènes*. Il y a donc dans la destinée des œuvres de Léonard une leçon qui ne doit pas être négligée : que les peintres poursuivent, comme lui, la perfection de la beauté, qu'ils apprennent à son école l'art trop oublié de se contenter difficilement, et qu'ils s'en tiennent pour l'expression de leur pensée aux moyens matériels éprouvés depuis longtemps.

1851.

V

ANDRÉ DEL SARTO

Andrea Vannucchi, plus connu sous le nom d'Andrea del Sarto, était fils d'un tailleur, et fut, dès l'âge le plus tendre, mis en apprentissage chez un orfévre. Il paraît, d'après le témoignage de Vasari, qu'il employait dès lors la meilleure partie de son temps à dessiner. Son maître était lié avec Gian Barile, artiste sans originalité, mais qui a su pourtant exécuter avec un talent remarquable les sculptures en bois de plusieurs portes intérieures du Vatican, d'après les dessins de Raphaël. Gian Barile, frappé des dispositions extraordinaires du jeune Vannucchi, le prit chez lui et commença son éducation. En homme de bon sens, il comprit bientôt qu'il n'en savait pas assez pour s'attribuer exclusivement la direction des études d'un tel élève, et il le confia sans hésitation à Pier di Cosimo. Or, ce nouveau maître n'était pas lui-même un homme d'une grande valeur ; son nom n'occupe pas un rang élevé dans l'histoire de la peinture. Toutefois il connaissait assez bien la pratique matérielle de son art, et, s'il ne pouvait pas enseigner à son élève les parties les plus difficiles de la composition, celles qui dépendent plus directement de la nature primitive et du dé-

veloppement général de l'intelligence, il pouvait du moins le familiariser avec tous les secrets de la langue pittoresque; c'était bien plus qu'il n'en fallait pour mettre en évidence toutes les ressources d'une nature aussi riche que celle du jeune André. Si les leçons de Gian Barile et de Pier di Cosimo n'ont pas formé le peintre immortel de la Nunziata, nous devons toutefois de la reconnaissance à ces deux maîtres, puisqu'ils ont eu assez de sagacité pour ne pas contrarier le naturel excellent qui leur était confié. C'est un mérite assez rare pour que nous prenions la peine de le signaler. Grâce au caractère tolérant de leur enseignement, André put suivre librement le penchant qui l'entraînait à l'imitation naïve de la réalité; il put, tout en profitant de leurs conseils, les surpasser et s'engager dans une voie purement personnelle. S'il eût été dirigé par un maître d'une intelligence supérieure, peut-être eût-il attaché plus d'importance à l'invention; mais il est douteux que l'exécution de ses ouvrages eût gagné en élégance et en précision. D'ailleurs, malgré sa prédilection bien marquée pour l'étude attentive de la réalité, il comprit de bonne heure la nécessité de consulter les maîtres illustres sur la manière de l'interpréter. Plein de défiance et de timidité, il ne crut pas pouvoir lutter seul avec la nature. Il se mit donc à étudier les fresques de Masaccio à Sainte-Marie del Carmine, et les fresques de Ghirlandajo à l'église de la Trinité. Les ouvrages de Domenico Ghirlandajo, qui a été le maître de Michel-Ange, ne me paraissent pas avoir exercé une influence décisive sur la manière d'André del Sarto. Ils ne possèdent, en effet, ni la grâce ni le charme qui distinguent les compositions d'André; mais ils se recommandent par la simplicité, par le naturel, et ces deux qualités précieuses devaient attirer l'élève de Pier di Cosimo. Quant à Masaccio, je n'hésite pas à croire qu'il a été pour André del Sarto le premier maître

vraiment digne de ce nom. Pour estimer la valeur de cette affirmation, il suffit d'avoir visité Florence. En comparant les fresques du Carmine aux fresques de la Nunziata, il est impossible de ne pas saisir la parenté qui unit André del Sarto à Masaccio. Non que les fresques de la Nunziata portent l'empreinte d'une imitation servile; je suis très-loin de vouloir le donner à entendre. Ce qui me frappe dans l'un comme dans l'autre, c'est le caractère individuel des physionomies, et c'est précisément cette individualité qui établit à mes yeux la parenté dont je parlais tout à l'heure. Réduit aux seuls enseignements de Ghirlandajo, il est probable qu'André del Sarto ne serait pas devenu ce qu'il a été plus tard; il aurait toujours gardé dans sa manière quelque chose de mesquin. Avec le secours de Masaccio, il a donné aux têtes de ses personnages une variété, une vie dont Ghirlandajo ne pouvait lui fournir le modèle. Tous ceux qui ont étudié attentivement la chapelle du Carmine, tous ceux qui ont pris soin de comparer l'œuvre de Masaccio à l'œuvre de son maître Panicale, comprendront sans peine la vérité de ce que j'avance. Le voisinage de Masolino Panicale relève, en effet, singulièrement le mérite de Masaccio. En comparant le style du maître au style de l'élève, André del Sarto a dû être saisi d'une joie singulière, et se dire qu'il avait trouvé sa voie. Si, au lieu d'étudier d'abord la chapelle du Carmine, il eût consulté les premiers ouvrages de Masaccio, tels, par exemple, que la chapelle de Saint-Clément à Rome, ses tâtonnements eussent été plus nombreux, car à Saint-Clément Masaccio n'est pas très-supérieur à Masolino. Ce fut donc pour André del Sarto un bonheur inestimable de pouvoir étudier le talent de Masaccio parvenu à sa maturité. Quoique les figures de Masaccio aient quelque chose de sauvage, si on les compare aux figures d'André, qui ont presque toujours une expression de dou-

cœur et de bonté, cependant, malgré cette différence, que je ne songe pas à contester, je crois que nous devons à la chapelle du Carmine la meilleure partie du portique de la Nunziata.

Tandis qu'il étudiait chez Pier di Cosimo, André s'était lié d'amitié avec Franciabigio, élève d'Albertinelli. Bientôt ils se logèrent ensemble, et quittèrent leurs maîtres pour étudier plus librement. A cette époque, les cartons de Michel-Ange et de Léonard de Vinci attiraient à Florence un grand concours d'étrangers. Ces deux ouvrages, malheureusement perdus aujourd'hui, furent pour André et Franciabigio un digne sujet d'émulation et d'étude. Toutefois il est permis de penser qu'André dut consulter le carton de Léonard plus souvent que le carton de Michel-Ange, car sa manière s'accordait mieux avec celle du Vinci qu'avec celle du Buonarroti. La science prodigieuse de Michel-Ange devait le frapper de stupeur, mais elle ne pouvait le détourner du culte de la beauté, et, malgré son admiration sincère pour le savoir pris en lui-même, André devait trouver dans le style de Léonard un attrait plus puissant. Quoi qu'il en soit, c'est dans l'étude attentive de ces deux cartons incomparables, au dire de tous les contemporains, que l'élève de Gian Barile, de Pier di Cosimo, puisa les derniers éléments du style qui assure à ses ouvrages une légitime durée. On voit qu'André ne négligeait aucune source d'enseignement; il ne croyait jamais en savoir assez, et, avant de traduire sa pensée, il voulait connaître à fond tous les mystères de la langue qu'il avait choisie. Aussi, quand il se mit à parler cette langue qu'il avait étudiée avec tant de persévérance, il n'éprouva ni embarras ni contrainte. C'est un exemple qui mérite d'être proposé à ceux qui veulent obtenir une véritable renommée au lieu d'un nom passager. Trop souvent aujourd'hui nous voyons gaspiller des facultés pré-

cieuses que l'étude persévérante aurait pu féconder, et qui demeurent stériles faute d'avoir été cultivées avec assez de patience. Si André n'est pas le rival de Raphaël, du moins a-t-il produit tout ce qu'il pouvait produire. Il possédait si bien tous les secrets de son art, que le pinceau n'a jamais trahi sa pensée. Combien de peintres parmi nous mériteraient le même éloge? Rien n'est plus commun que de voir des œuvres dont la pensée, très-acceptable en elle-même, demeure obscure ou méconnue parce qu'elle est mal rendue, souvent même travestie par l'exécution. André, plus patient, sut attendre, et il s'en trouva bien.

André fit un voyage à Rome; nous le savons par Vasari, l'un de ses élèves. Il est impossible de révoquer en doute la réalité de ce voyage, quoique rien d'ailleurs ne puisse servir à déterminer à quelle époque il se fit. Il est vrai qu'André n'a laissé à Rome aucune trace de son passage; mais ce n'est pas une raison suffisante pour contester l'affirmation de Vasari, car, lorsque parut la vie d'André del Sarto, sa veuve vivait encore, ainsi que plusieurs de ses élèves, et, si Vasari se fût trompé sur un fait aussi important, il est plus que probable que les réfutations n'auraient pas manqué. Ainsi nous sommes obligés d'accepter le voyage à Rome. D'ailleurs, si André n'a laissé à Rome aucune trace de son passage, Rome, il est permis de le dire, a laissé des traces profondes dans le style d'André. En étudiant attentivement la série de ses œuvres, il est facile d'y découvrir une élégance, une noblesse que Rome seule peut donner. Cette remarque s'applique surtout à l'architecture qu'André a traitée dans plusieurs de ses fresques avec une sécurité magistrale. On peut sans présomption croire qu'il eût difficilement traité l'architecture avec l'abondance, la variété que nous admirons, s'il n'eût pas fait un voyage à Rome. On se demande cependant comment, en présence de toutes les mer-

veilles qui l'entouraient, André ne conçut pas le désir de se fixer à Rome et d'y mettre en œuvre ce qu'il savait. Vasari s'est chargé de répondre à cette question. André, nous l'avons déjà dit, s'était surtout appliqué à l'imitation de la nature. Ni Gian Barile, ni Pier di Cosimo ne lui avaient révélé les secrets de l'invention. Plus tard, Masaccio et Ghirlandajo, Michel-Ange et Léonard avaient donné à son style plus d'élévation et de fermeté. Toutefois, malgré ses études persévérantes, il n'avait jamais fait preuve d'une véritable fécondité. Il produisait facilement, mais dans chacune de ses œuvres l'imitation fidèle de la nature éclate plus que l'invention proprement dite. L'élève de Gian Barile, on le comprend sans peine, ne put voir sans une sorte d'effroi l'inépuisable fécondité de Raphaël. Lui qui, malgré tous ses efforts, n'avait réussi que bien rarement à s'élever au-dessus de la réalité, avec quel étonnement ne dut-il pas contempler les innombrables transformations que la réalité subissait sous la main toute-puissante du chef de l'école romaine! Après avoir admiré, comme il le devait, la divine fantaisie qui semblait créer la réalité une seconde fois en la métamorphosant, il fit un retour sur lui-même et se sentit saisi de découragement. Il mesura ses forces et comprit qu'il ne pourrait, sans folie, lutter avec un pareil adversaire. Les disciples de Raphaël traduisaient la pensée de leur maître avec une fidélité, une promptitude dont André n'avait jamais vu d'exemple, et nous ne devons pas nous étonner si l'obéissance et le dévouement de cette légion ébranla de plus en plus la confiance que pouvaient lui donner le nombre et la solidité de ses études. Malgré sa modestie, attestée par tous les contemporains qui ont vécu familièrement avec lui, il savait ce qu'il valait. Sans se comparer au chef de l'école romaine, dont il appréciait le génie mieux que personne, il comprenait pourtant que sa

place n'était pas marquée parmi les élèves de Raphaël. Que faire donc au milieu de Rome, puisqu'il ne pouvait ni lutter avec le maître ni s'enrôler parmi les élèves? Étudier sans relâche les innombrables monuments qui l'entouraient. Il n'avait pas d'autre parti à prendre et ce fut celui auquel il se résigna. C'est ainsi que Vasari explique comment Rome n'a gardé aucune trace du voyage d'André del Sarto, et nous croyons que cette explication est pleine de vraisemblance et de bon sens. Nous savons qu'André était d'une nature timide ; ainsi Vasari ne dit rien qui puisse nous surprendre.

Revenu à Florence, André reprit ses études et ses travaux, et, marchant d'un pas lent, mais sûr, dans la voie qu'il s'était frayée, il agrandit son style presque à son insu. Il avait gardé dans sa mémoire l'empreinte profonde des monuments romains, et chaque fois que se présentait l'occasion de puiser dans ses souvenirs, il traçait sans effort des lignes harmonieuses qu'il retrouvait en croyant les inventer. Quand on étudie André del Sarto dans l'ensemble de ses œuvres, on ne peut se lasser d'admirer l'agrandissement progressif de sa manière et en même temps les points nombreux par lesquels il touche à l'école romaine. Si, au lieu de revenir à Florence, il se fût fixé à Rome, cette analogie serait devenue de plus en plus frappante ; peut-être André eût-il perdu, en vivant au milieu de l'école romaine, l'originalité qui le distingue. Il n'y a donc pas lieu de regretter son retour à Florence, car ses souvenirs n'ont pas été pour lui moins féconds que ne l'eût été le spectacle permanent des œuvres de Raphaël, et, tout en agrandissant sa manière, ils n'ont pas effacé l'empreinte individuelle de son talent. S'il se fût mis à peindre entre Jules Romain et Pierino del Vaga, il eût peut-être acquis plus de rapidité dans l'exécution ; mais il est probable qu'il n'occuperait pas dans l'his-

toire de son art le rang glorieux que lui assignent tous les critiques éclairés.

André, pour son malheur, devint éperdument amoureux d'une femme indigne de lui. Cette passion fut d'abord contrariée, car Lucrezia del Fede était mariée ; mais elle perdit son mari, et André, malgré les remontrances de ses amis, eut la faiblesse de l'épouser. Ce mariage devait faire du reste de sa vie une longue torture : humiliation, jalousie, déshonneur, tel fut le partage d'André. Sa renommée avait franchi les bornes de l'Italie. Un tableau de sa main, acheté par un marchand florentin, avait été porté en France et acquis par François Ier. Le roi voulut l'avoir à sa cour, et lui fit faire des offres magnifiques. André se rendit à cette invitation, et vint à la cour de France. En peu de temps, son talent lui donna autant d'amis que d'admirateurs. Richesse, honneurs, prévenances, flatteries de toute sorte, rien ne lui manquait. Après avoir lutté tant d'années contre la pauvreté, il se voyait comblé de tous les biens de la fortune ; à peine pouvait-il suffire à toutes les demandes qui lui arrivaient. Mais il avait laissé Lucrèce à Florence ; un jour, il reçut d'elle une lettre pleine de regrets et de prières, et cette lettre suffit pour le perdre sans retour. Il demanda au roi la permission d'aller passer quelques mois à Florence ; le roi y consentit, paya les frais de son voyage, lui donna en outre une somme considérable qu'André devait employer en acquisitions de tableaux et de statues. André partit et jura sur l'Évangile de revenir à la cour de France pour s'y fixer. Il devait amener Lucrèce, afin que rien ne le rappelât en Italie ; mais à peine fut-il arrivé à Florence, que Lucrèce lui fit oublier son serment. Il dépensa pour elle en bijoux, en parures, en fêtes, la somme que le roi lui avait confiée. Pour plaire à cette femme qu'il aimait follement, il se déshonora, et se ferma la cour du roi de France. Plus tard, pour regagner les fa-

veurs de François Ier, il épuisa vainement les prières et les promesses. Il s'était parjuré, et ne méritait plus aucune confiance. Il comprit toute l'étendue de sa faute, toute la honte qu'il avait méritée, et dut renoncer à toute espérance de retour. Abreuvé d'humiliations et de dégoûts par cette femme qu'il avait aimée jusqu'à se déshonorer pour elle, il demanda vainement une consolation au travail. Sa renommée grandit sans épuiser ses remords. Ses élèves abandonnaient son atelier; le caractère impérieux de Lucrèce, ses colères, son insolence, éloignaient de lui les plus dévoués. Lorsqu'il mourut, elle n'était pas à son chevet, il ne se trouva personne pour lui fermer les yeux.

Quoique André del Sarto ait composé un grand nombre de tableaux disséminés dans les principales galeries d'Europe, quoique nous possédions à Paris plusieurs ouvrages du premier ordre signés de son nom, cependant je ne crois pas devoir parler de ces tableaux. Malgré l'estime sérieuse qu'ils méritent généralement, malgré les précieuses qualités qui les recommandent à l'attention et à l'étude, il ne me semble pas nécessaire de les analyser pour donner une idée précise et complète du talent d'André del Sarto. Sans nul doute, ces tableaux ont une véritable importance; mais toutes les qualités qui les distinguent se retrouvent avec plus d'éclat et d'évidence dans les fresques du même auteur. C'est pourquoi, sans nous arrêter aux admirables compositions d'André qui ornent la galerie des Offices, le palais Pitti et le musée du Louvre, nous nous bornerons à étudier les peintures murales qu'André a exécutées à Florence. Ces peintures réunissent en effet tous les éléments qui peuvent servir à formuler un jugement général sur le mérite de ses œuvres. Elles nous présentent d'ailleurs un autre avantage : elles nous permettent de mesurer les progrès de l'auteur et de compter en quelque sorte chacun des pas qu'il a faits

dans sa carrière. André, né cinq ans après Raphaël, mort dix ans après lui, n'a rien produit qui égale en importance les chambres du Vatican; mais, si l'on veut bien se rappeler qu'il ne disposait pas, comme Raphaël, d'une légion dévouée, si l'on veut bien ne pas oublier que, grâce au caractère impérieux de Lucrezia del Fede, il a été obligé d'exécuter personnellement la plus grande partie de ses ouvrages, il faudra reconnaître qu'André, réduit à ses seules forces, a su en profiter merveilleusement. L'histoire de la vie de saint Jean-Baptiste, composée pour la compagnie ou la confrérie dello Scalzo, interrompue à plusieurs reprises, dont les différents épisodes ont été exécutés à des époques assez éloignées l'une de l'autre, est peut-être, parmi les peintures murales d'André, celle qui se prête le mieux à l'analyse des tâtonnements par lesquels a passé son talent. Cette histoire de saint Jean-Baptiste est exécutée à *chiaroscuro*, c'est-à-dire en grisaille. Toutes les valeurs de ton sont représentées par le gris et le blanc. Cependant, quoi qu'en puissent penser les admirateurs passionnés de M. Abel de Pujol, je dois dire qu'André ne semble pas avoir été dominé un seul instant par le désir et l'espérance de tromper l'œil du spectateur. Il a peint le portique dello Scalzo sans essayer de sculpter un bas-relief avec son pinceau. Pour les partisans dévoués de M. Abel de Pujol, c'est sans doute une faute, et même une faute grave. Quant à moi, je confesse que je ne saurais partager leurs regrets. Il me semble que chacune des formes de l'art a ses lois, ses limites, ses conditions spéciales, et qu'elle ne peut les méconnaître, les franchir, ou les violer, sans s'exposer à de graves périls. La sculpture pittoresque et la peinture sculpturale ont à mes yeux la même valeur, c'est-à-dire une valeur fort médiocre. Je ne voudrais pas mettre Bernin sur la même ligne que M. Abel de Pujol; cependant Bernin s'est perdu, a gaspillé les facultés précieuses en

cherchant la couleur dans le marbre. M. Abel de Pujol, traité par la nature avec plus d'avarice, ne peut nous inspirer les mêmes regrets; mais il ne s'est pas fourvoyé moins grossièrement en cherchant avec son pinceau ce que le ciseau seul peut trouver. André, plus modeste et plus sage, n'a pas songé un seul instant à franchir les limites de la peinture; en renonçant au charme et aux ressources de la couleur, il n'a pas oublié qu'il peignait pourtant, et bien lui en a pris. Il n'y a pas une muraille de ce portique précieux qui puisse abuser 'œil du spectateur ignorant, et inviter la main crédule à palper la forme absente; mais toutes les figures qui peuplent ce portique sont animées d'une vie si naturelle, expriment des sentiments si variés, que l'œil oublie volontiers l'absence de la couleur pour ne songer qu'à l'intérêt des scènes représentées. Il faut placer en première ligne, parmi les compositions du Scalzo, deux figures allégoriques, la Justice et la Charité, qui encadrent la porte du fond. André n'a jamais rien fait de plus sévère que la Justice, de plus gracieux que la Charité. Il est impossible d'imaginer quelque chose de plus harmonieux que cette dernière figure sous le rapport linéaire. La manière simple et ingénieuse dont les enfants se groupent avec la Charité contente à la fois l'œil et la pensée. Il n'y a pas un mouvement qui trahisse l'effort ou la contrainte; c'est une création toute spontanée qui semble n'avoir rien coûté au génie du créateur. Après avoir payé à la Justice et à la Charité un légitime tribut d'éloges, il convient d'appeler l'attention sur la Prédication de saint Jean, sur la Naissance de saint Jean et sur la Visitation. Dans la Prédication, on peut étudier la première manière d'André, simple et vraie, mais timide et quelque peu mesquine; dans la Visitation, on peut surprendre la première transformation de son style. Sa timidité s'enhardit peu à peu et déjà vise à la gran-

deur, sans l'atteindre pourtant. Dans la Naissance de saint Jean, nous assistons à une transformation plus laborieuse et plus féconde, nous voyons s'effacer les dernières traces de la timidité. Le style s'est agrandi, le contour s'est affermi, la physionomie des personnages a quelque chose de viril et de résolu. André n'a rien produit de plus savant.

On a reproché au portique du Scalzo de rappeler en plus d'un endroit la manière d'Albert Durer. On a même trouvé parmi les gravures du peintre allemand quelques figures dont André a librement profité, et qu'il a presque transcrites sur la muraille. Ce reproche n'est sans doute pas sans gravité; cependant il ne faudrait pas en exagérer l'importance. Certes il eût mieux valu pour la gloire d'André qu'il consultât les œuvres d'Albert Durer, comme il avait consulté les cartons de Michel-Ange et de Léonard, et gardât jusque dans l'imitation une sorte d'indépendance. Toutefois le larcin commis par André perd une partie de son importance, si l'on veut bien se rappeler qu'il lui était difficile de le dissimuler, et qu'il n'a pu songer à s'attribuer l'invention des figures qu'il dérobait. A l'époque où André terminait les peintures du Scalzo, les gravures d'Albert Durer étaient répandues à Rome et à Florence. Chacun avait en main les preuves du plagiat. André, en signant de son nom des figures déjà popularisées par la gravure, ne pouvait donc tromper personne. Ce qu'il faisait, d'autres pouvaient le faire; mais il a eu le mérite de placer dans ses compositions les figures du peintre allemand avec tant de bonheur et d'à-propos, qu'elles semblent nées à Florence aussi bien que les figures voisines. Si André a mis à contribution les gravures d'Albert Durer, il ne s'est pas cru dispensé d'inventer, malgré la richesse du modèle qu'il avait sous les yeux. Il n'a pas, comme plus d'un peintre de nos jours,

transcrit des compositions entières. Il s'est servi d'Albert Durer comme Michel-Ange se servait de Signorelli, comme Raphaël se servait du Pérugin dans les premières années de sa carrière. Ce serait donc un enfantillage que de vouloir discuter sérieusement le reproche de plagiat. Malgré les réminiscences que l'érudition peut signaler dans le portique du Scalzo, la Vie de saint Jean-Baptiste occupe, dans l'histoire de la peinture, un rang glorieux et mérité. Lors même qu'elle n'offrirait d'autre intérêt que le charme et l'élégance des compositions, il faudrait l'étudier avec soin; mais elle présente un autre genre d'intérêt : elle nous montre les tâtonnements d'un esprit laborieux, elle nous révèle les transformations successives du style d'André, elle nous donne presque le journal de ses études, et, sous ce rapport, elle mérite une attention spéciale.

Vasari et Lanzi ont beaucoup trop loué la *Cène* de San-Salvi. De la part de Vasari, cette méprise n'a pas lieu de nous surprendre, car il lui arrive rarement de montrer une grande délicatesse, un discernement sévère dans les jugements qu'il prononce. Lanzi, habituellement plus réservé, moins prodigue d'éloges, a transcrit l'opinion de Vasari sans se donner la peine de la vérifier. La fresque de San-Salvi, admirablement conservée, si fraîche, si éclatante qu'elle semble achevée d'hier, ne mérite pas les cris de surprise de Vasari et de Lanzi. Si cette composition n'était pas signée du nom d'André, elle suffirait sans doute pour assurer à l'auteur une place honorable dans l'histoire de l'art; mais, rapprochée des grisailles du Scalzo et du portique de la Nunziata, elle perd naturellement une grande partie de sa valeur. Il faut dire toute la vérité : parmi ceux qui parlent de la *Cène* de San-Salvi, il y en a plus d'un qui ne l'a pas vue, et, parmi ceux qui l'ont vue, plus d'un qui n'a pas pris le temps de l'étudier. Le monastère de San-Salvi n'est

guère qu'à une heure de Florence; mais il faut se déranger exprès pour y aller, on ne peut profiter de cette occasion pour voir en même temps quelques douzaines de galeries. La renommée de cette composition une fois établie par Vasari, et rajeunie par Lanzi, devait donc acquérir une valeur traditionnelle, et c'est en effet ce qui est arrivé. D'ailleurs l'éclat des couleurs, qu'André n'a surpassé dans aucun de ses ouvrages, séduit trop facilement le plus grand nombre des juges. Le plaisir que nous éprouvons en voyant une fresque, achevée depuis trois siècles, si parfaitement conservée, nous abuse d'abord sur le mérite de l'œuvre. Si la réflexion ne vient pas corriger l'effet de la première impression, nous acceptons comme vraie l'opinion de Vasari et de Lanzi; mais quiconque voudra prendre la peine d'étudier la *Cène* de San-Salvi, sans tenir compte de l'éclat des couleurs, comprendra facilement que cette composition n'est pas une œuvre de premier ordre. S'il faut dire toute ma pensée, je crois qu'un tel sujet était au-dessus des forces d'André. Pour traiter dignement la *Cène*, il faut réunir un ensemble de facultés qu'André ne possédait pas. Sans m'engager ici dans une discussion purement théorique, sans essayer de déterminer d'une façon abstraite la nature et le nombre des facultés dont la réunion était exigée, je me contenterai d'interroger les maîtres qui ont traité le même sujet. Je ne dirai rien d'une *Cène* de Ghirlandajo, qui se voit au couvent de Saint-Marc, car cette *Cène*, l'une des compositions les moins estimées de l'auteur, est ensevelie dans une obscurité légitime. Elle ne se recommande ni par l'élégance du dessin, ni par le charme de la couleur, ni par l'expression des physionomies. Je me bornerai à rappeler la *Cène* de San-Miniato et celle de Sainte-Marie des Grâces. Giotto et Léonard de Vinci, en traitant ce difficile sujet, l'ont compris diversement et l'ont rendu avec un charme singulier. Giotto, plus

passionné que savant, malgré l'exiguïté des proportions qu'il avait choisies, a trouvé moyen de nous intéresser, de nous attacher par la divine sérénité du Christ, par le mouvement sublime de saint Jean, par la frayeur et la surprise qui se peignent sur le visage des convives. Il est facile de relever de nombreuses incorrections de dessin dans cette page si admirablement conçue, mais c'est perdre son temps que s'arrêter à les compter. Au temps de Giotto, la science du dessin n'était pas née; il est donc parfaitement ridicule de juger Giotto en le comparant aux maîtres des XVe et XVIe siècles; pour l'apprécier à sa juste valeur, il faut le comparer à Cimabue, aux Byzantins. Jugé de ce point de vue, Giotto devient un prodige de science. D'ailleurs l'énergie et la vivacité des physionomies, la vérité des attitudes, la vie qui anime toute cette composition, assurent à la *Cène* de San-Miniato une légitime et longue renommée. Il est facile aujourd'hui de se montrer plus savant; il est difficile, peut-être impossible, de se montrer plus vrai. Il est clair que je veux parler de la vérité prise dans le sens le plus élevé, c'est-à-dire de la vérité de l'expression. Quant à la vérité des détails, il ne faut pas la chercher dans Giotto. Le Vinci, en traitant le même sujet, l'a envisagé d'une autre manière. Giotto, en peignant la *Cène*, était dominé par le sentiment religieux; le Vinci, en possession d'une science profonde, familiarisé depuis longtemps avec toutes les ressources du dessin, habitué à l'analyse, à la représentation de tous les sentiments humains, a vu dans la *Cène* l'occasion de montrer à la fois tout ce qu'il savait comme peintre, tout ce qu'il devinait comme philosophe. Mettons de côté la science du Vinci, qui n'a jamais été surpassée; il reste encore dans la *Cène* de Sainte-Marie des Grâces de quoi étonner, de quoi confondre la pensée de ceux qui l'étudient. Il n'y a pas un des convives dont la tête n'ait coûté au Vinci plusieurs jour-

nées de méditation, plusieurs nuits d'insomnie. On peut dire sans exagération que la *Cène* de Sainte-Marie des Grâces est le dernier mot de l'art humain. La pensée révélée par la couleur ne saurait atteindre un degré supérieur d'évidence, de clarté. Jamais le pinceau ne pourra lutter plus heureusement avec la parole. Envisagée du point de vue religieux, la *Cène* de San-Miniato n'est pas moins vraie; la supériorité du Vinci repose sur l'analyse si variée, sur l'expression si précise et si claire des sentiments qui doivent animer chaque physionomie. Il demeure bien entendu que dans cette comparaison je fais, comme je le dois, abstraction du dessin.

Dans la *Cène* de San-Salvi, que trouvons-nous? Une réunion de figures habilement peintes, simplement posées, dont tous les mouvements sont naturels et clairement exprimés. Nous chercherions vainement dans cette composition le sentiment religieux qui domine dans la *Cène* de San-Miniato, ou la profonde sagacité empreinte dans la *Cène* de Sainte-Marie des Grâces. Il y a, dans l'exécution de chaque figure, une adresse, une vérité qui méritent assurément de grands éloges. Si le sujet accepté par André n'était pas un des plus difficiles, un des plus imposants que la peinture puisse se proposer, il serait permis de vanter la fresque de San-Salvi. Malheureusement, pour traiter un pareil sujet, il faut plus que de l'habileté, il faut la passion religieuse de Giotto ou la profondeur philosophique du Vinci. En acceptant une pareille donnée, André n'avait pas consulté ses forces. Voué depuis longtemps à l'imitation de la réalité, étranger aux méditations qui élèvent la pensée jusqu'à la beauté idéale, il devait échouer dans la représentation de la *Cène*. J'admire autant que personne le charme et l'éclat de cette composition, je rends pleine justice à la manière dont les têtes et les mains sont modelées, je me rappelle avec plaisir la disposition des draperies; mais j'ai beau

faire, il m'est impossible de voir dans la fresque de San-Salvi la représentation de la *Cène*.

Avant d'entrer sous le portique de la Nunziata, arrêtons-nous un moment dans le cloître des Servi. C'est dans ce cloître, au-dessus d'une porte, qu'est placée la *Madonna del Sacco*. Si l'on peut reprocher aux draperies de la Vierge un peu de raideur, il est impossible de ne pas admirer sans réserve les trois figures dont se compose cette fresque délicieuse. Le visage de la Vierge respire à la fois la pudeur et la fierté. L'enfant Jésus est plein d'une grâce et d'une bonté divines. Le saint Joseph, appuyé sur un sac et placé derrière la Vierge, regarde l'enfant divin d'un œil à la fois curieux et respectueux. Celui qui n'aurait vu dans Florence que la *Madonna del Sacco* pourrait, d'après cet ouvrage, se former une idée complète et précise du talent d'André. Cette fresque inestimable réunit en effet toutes les qualités développées sous le portique de la Nunziata. Si André s'est jamais approché de Raphaël, c'est à coup sûr dans cette sainte famille; quoiqu'il n'ait pas rencontré l'élévation idéale qui distingue les Vierges de l'école romaine, cependant il y a dans la madone des Servi un charme singulier dont il est difficile de se rendre compte. Un mot me suffira pour exprimer toute la vivacité de mon admiration : chaque fois que j'ai revu la madone des Servi, je me suis rappelé la *Vierge à la Chaise* du palais Pitti.

Sous le portique de la Nunziata comme sous le portique du Scalzo, on peut suivre les progrès d'André, compter les transformations successives de son style, voir comment il s'est débarrassé peu à peu de sa timidité primitive pour arriver enfin à sa dernière manière. *La Vie de saint Philippe Benizj* appartient à la première manière de l'auteur; l'*Adoration des Mages* est écrite d'un style plus franc. Il y a dans cette page une richesse, une variété qui étonne et séduit,

Malheureusement le sujet voulait de la grandeur, et l'imagination d'André devait rester au-dessous d'une pareille donnée. *La Naissance de la Vierge* convenait merveilleusement à la nature de son talent; aussi cette dernière composition est-elle, de l'avis unanime des juges compétents, la meilleure, la plus complète, la plus exquise de toutes ses œuvres. Il n'y a pas un épisode de ce charmant poëme qui n'intéresse par son élégance, sa naïveté; toutes les figures ont un rôle déterminé, toutes les physionomies sont attentives. Il y a, je le confesse, dans cette page précieuse, quelques détails qui touchent à l'école flamande; mais la grâce de l'exécution rachète victorieusement cette faute, si toutefois c'est une faute dans un pareil sujet.

Ainsi, par la vérité, par la grâce, André se rapproche de Raphaël. Pour se placer au même rang que le chef de l'école romaine, il lui a manqué le don de l'invention. Cependant, quoique ses ouvrages nous offrent plutôt l'imitation de la nature qu'une véritable création, il y a dans sa manière d'imiter une élégance qui n'appartient qu'à lui et qui peut, à bon droit, s'appeler originalité. C'est pourquoi André del Sarto doit être compté parmi les plus grands noms de l'école florentine.

1846.

VI

JEAN GOUJON

Nous ne savons rien de la vie ni des études de Jean Goujon; la date et le lieu de sa naissance sont demeurés inconnus. On avait espéré recueillir quelques documents sur cet artiste éminent dans une famille d'Alençon qui porte son nom; cette espérance s'est bientôt évanouie : un seul fait paraît établi, c'est que Jean Goujon fut tué d'un coup d'arquebuse le 24 août 1572, jour de la Saint-Barthélemy; les uns disent au Louvre, d'autres à la fontaine des Nymphes, aujourd'hui fontaine des Innocents, placée alors au coin de la rue Saint-Denis et de la rue aux Fers. Comme la fontaine des Nymphes était achevée depuis vingt-deux ans, et que, selon les biographes, Jean Goujon aurait été tué le ciseau à la main, il est probable qu'il travaillait à la décoration de la cour du Louvre, le jour de la Saint-Barthélemy. Quelle fut la cause de sa mort? Fut-il tué comme huguenot? et d'abord était-il huguenot? Double question qui reste sans réponse. Chacun sait que sous Charles IX l'accusation d'hérésie servit de prétexte à bien des vengeances. La mort de Jean Goujon doit-elle être attribuée à quelqu'un de ses rivaux? Fut-il tué par jalou-

sie? la tradition est muette à cet égard. Quelle ville fut son berceau, Paris, Alençon ou Rouen? Même silence, mêmes ténèbres. A quel âge est-il mort? Les uns disent à cinquante-deux ans, d'autres à soixante-deux; mais aucune de ces deux assertions ne paraît justifiée. Nous savons que Jean Goujon a travaillé sous François Ier, sous Henri II, sous François II, sous Charles IX; nous ne savons pas la date précise de ses premières œuvres. Est-ce à Rouen qu'il faut chercher la première révélation de son talent? Les Rouennais l'affirment sans réussir à le prouver; ils donnent à Jean Goujon les portes de Saint-Maclou et ne produisent aucun document à l'appui de cette prétention. Quelques-uns lui donnent aussi le tombeau de Brézé, sans établir d'une façon plus claire la relation de l'œuvre à l'auteur. A moins qu'une circonstance inattendue, le décès, par exemple, de quelque vieux bibliophile jaloux de ses trésors, ne mette le public en possession de documents inédits, il faudra sans doute renoncer à connaître jamais la vie de Jean Goujon, et nous contenter de l'étudier dans ses œuvres. Quant à la chronologie de ces œuvres mêmes, sans pouvoir l'établir d'une manière précise, nous savons pourtant que les sculptures du château d'Écouen, exécutées pour le connétable de Montmorenci, ont précédé les sculptures du château d'Anet, commandées, selon les uns, par Diane de Poitiers, selon d'autres, et plus vraisemblablement, par Henri II. L'achèvement de la fontaine des Nymphes porte une date certaine, et appartient à la quatrième année du règne de Henri II. Quant aux travaux du Louvre, exécutés soit dans l'intérieur, soit dans la cour du palais, les uns appartiennent au règne de Henri II, entre autres l'escalier qui porte son nom, les autres au règne de Charles IX, à savoir les sculptures voisines du pavillon de l'Horloge. Ces renseignements nous suffisent pour étudier avec fruit

les œuvres de Jean-Goujon, pour suivre pas à pas la marche de son génie. Les bas-reliefs détachés de la porte Saint-Antoine, et placés maintenant au musée d'Angoulême, n'ont, je crois, aucune date certaine; mais cela importe peu, car ils sont empreints du même caractère que les bas-reliefs de la fontaine des Nymphes. Enfin, l'hôtel Carnavalet nous montre le talent de Jean-Goujon sous un nouvel aspect, et ne peut être confondu avec les travaux d'Écouen, d'Anet et du Louvre.

Quel fut le maître de Jean Goujon, je veux dire, bien entendu, quel fut son premier maître? Cette question, posée depuis longtemps, n'est pas encore résolue. Les Rouennais disent que le premier maître de Jean Goujon fut un sculpteur normand appelé Quesnel, sans apporter aucune preuve décisive; il en est donc du premier maître de Jean Goujon comme des portes de Saint-Maclou : c'est une conjecture, et rien de plus. Il n'est permis qu'aux érudits qui ont passé toute leur vie dans le commerce des livres de dire que Jean Goujon se forma par l'étude des modèles antiques. Cette assertion, en effet, ne tient pas contre l'examen. Les œuvres de Jean Goujon, quelle que soit d'ailleurs la grâce, l'élégance qui les recommande, ne relèvent pas de l'antiquité. Il faut n'avoir jamais étudié, jamais regardé les monuments de l'art grec pour voir dans Jean Goujon un disciple de Phidias ou de Lysippe. Une telle méprise, pardonnable chez un bibliographe, serait sans excuse chez un homme habitué à vivre avec les débris du Parthénon. Comment trouver, en effet, la moindre parenté entre les Panathénées et la fontaine des Nymphes? La Diane du château d'Anet a-t-elle d'aventure quelque chose à démêler avec la Cérès, la Proserpine et les Parques de Phidias? Les faunes et les satyres de l'escalier de Henri II sont-ils de la même famille que l'Ilissus et le Thésée? Qui pourrait le dire sans s'exposer au reproche d'ignorance, sans le mériter?

Le premier maître de Jean Goujon, quel que soit son nom, n'était certainement pas un disciple fervent de l'antiquité. Tout homme familiarisé avec les principaux monuments de l'art antique et de l'art moderne, depuis Périclès jusqu'à Jules II, reconnaîtra sans peine que Jean Goujon, loin d'appartenir à l'école attique, appartient à l'école florentine. Il y a entre ces deux écoles une telle différence de principes qu'elles ne sauraient être confondues. Si Jean Goujon est élève de Phidias, Philibert Delorme est élève d'Ictinus; la seconde assertion vaut la première, c'est-à-dire qu'aucune des deux ne peut être soutenue. Aussi n'entreprendrai-je pas de démontrer que Jean Goujon ne s'est pas formé par l'étude des modèles antiques. De pareilles questions n'intéressent que les hommes éclairés, et les hommes éclairés n'ont pas besoin de moi pour les résoudre.

Nous ne savons pas si Jean Goujon a visité l'Italie : à cet égard, nous sommes réduits aux conjectures; mais, pour expliquer son intime relation avec l'école florentine, il n'est pas besoin de lui prêter un voyage en Italie. Jean Goujon est mort huit ans après Michel-Ange, et vingt-cinq ans après François Ier. Or, personne n'ignore que François Ier avait appelé en France un grand nombre d'artistes italiens, peintres, sculpteurs et architectes : il me suffit de nommer le Vinci, André del Sarto, le Rosso, le Primatice. Plusieurs de ces artistes furent chargés d'acquérir pour le compte du roi et de rapporter en France des ouvrages de l'école qui dominait alors la statuaire, c'est-à-dire de l'école florentine. Benvenuto Cellini travailla pour François Ier à Fontainebleau, et son exemple ne fut pas sans autorité sur Jean Goujon. Si j'avais à nommer le parrain du sculpteur français, mon choix ne serait pas douteux, je n'hésiterais pas longtemps; la chapelle des Médicis à Florence me désignerait clairement le maître et le modèle de Jean Goujon, et je nommerais Mi-

chel-Ange. S'il est facile en effet de signaler entre ces deux hommes illustres de nombreuses différences, si le sculpteur français se recommande plutôt par la grâce que par l'énergie, tandis que le sculpteur florentin a souvent cherché l'énergie aux dépens de la grâce, il est impossible cependant de méconnaître la parenté qui les unit. C'est dans la chapelle des Médicis qu'il faut chercher l'origine et l'explication du style de Jean Goujon.

Devons-nous remercier François Ier d'avoir appelé en France les artistes italiens? devons-nous le remercier d'avoir proposé pour modèle à la sculpture française la sculpture florentine? faut-il nous associer aux éloges prodigués par les historiens au roi qu'il leur plaît d'appeler le père des lettres et des arts? Je laisse le soin de répondre, aux hommes qui ont pu comparer l'art grec et l'art florentin. Si le *père des lettres et des arts* eût compris nettement l'intérêt de l'école française, il l'eût mise face à face avec l'antiquité, au lieu de la placer sous la discipline de Florence. C'était mal comprendre la renaissance de l'art en Italie, que de ne pas remonter jusqu'à la cause même de la renaissance. Consulter l'Italie, qui avait interprété la Grèce à sa manière et altéré le sens de bien des leçons au lieu de consulter la Grèce elle-même, ce n'était pas à coup sûr se montrer bien clairvoyant. Si le père des lettres eût confié l'éducation du génie français au génie grec, en laissant à la nature, c'est-à-dire au modèle vivant, le soin d'assouplir et de varier le style enseigné par l'érudition, je ne doute pas que les destinées de l'école française n'eussent été meilleures et plus fécondes. Poser la question en ces termes, n'est-ce pas d'autre part nous montrer bien sévère? Pouvons-nous raisonnablement exiger d'un roi la connaissance complète, ou même la notion sommaire, des principes et des styles qui se partagent l'histoire de l'art? Entre Marignan et Pavie pouvait-il trouver le temps ou concevoir la pensée d'étudier ces problèmes délicats?

Entre les œuvres de Jean Goujon, il en est une qui jouit à bon droit d'une renommée populaire; chacun a déjà nommé Diane de Poitiers. Quoique cette œuvre soit loin assurément de résumer tout le talent de l'auteur, quoique les cariatides de la salle des Cent-Suisses, l'escalier de Henri II et la fontaine des Nymphes nous présentent son génie sous des aspects variés, cependant la Diane mérite une attention spéciale. Pour la bien comprendre, pour l'apprécier dignement, il faut savoir ce qu'était le modèle qui a posé devant Jean Goujon. En négligeant cette connaissance préliminaire, l'esprit le plus judicieux s'exposerait à de singulières méprises. S'il voulait, par exemple, trouver dans la Diane du château d'Anet la déesse païenne célébrée par les poètes de l'antiquité, s'il essayait de la comparer aux marbres du Vatican et du Capitole, il arriverait à l'injustice avec la plus parfaite bonne foi. Avant d'aborder l'étude de cette figure, il faut se pénétrer d'une vérité qui doit dominer toute la discussion : la Diane du château d'Anet n'est pas une libre création de la fantaisie, c'est le portrait de la maîtresse de Henri II, représentée avec les attributs de la déesse païenne dont elle portait le nom. Il s'agit donc d'estimer cette figure, non pas d'après les données poétiques consacrées depuis longtemps dans la statuaire, mais d'après les lois générales du dessin, en tenant compte de l'âge du modèle.

Or, quel âge avait le modèle? Ici, l'histoire justifie pleinement la pensée exprimée par Boileau dans le siècle suivant. La vérité la plus vraie manque souvent de vraisemblance. Diane de Poitiers avait trente et un ans lorsqu'elle perdit son mari, et Henri II, alors duc d'Orléans, n'avait que treize ans. A la mort de François Ier, en 1547, elle avait quarante-sept ans, et, sans vouloir déterminer à quel âge elle devint la maîtresse du duc d'Orléans, nous sommes obligés d'admettre que la Diane du château d'Anet est pos-

térieure à la mort de François Ier, car nous savons que le château fut bâti par Diane avec les largesses de son royal amant. C'est avec le fruit du droit de confirmation que Diane éleva les murs de ce palais enchanté, dont il reste à peine aujourd'hui quelques débris. Ce droit, dont François Ier avait gratifié sa mère, Louise de Savoie, était perçu au début de chaque règne sur les officiers publics qui voulaient être confirmés dans leurs offices. Est-il vraisemblable qu'une femme de quarante-sept ans ait posé pour la Diane du château d'Anet? Assurément non, et pourtant tous les contemporains s'accordent à nous représenter Diane de Poitiers comme une merveille de jeunesse et de beauté longtemps après la mort de son mari. Anne de Pisseleu, duchesse d'Étampes, maîtresse de François Ier, avait beau dire qu'elle était née le jour où Diane s'était mariée, cette raillerie sanglante ne lui donnait pas la victoire sur sa rivale. Non pas que j'admette comme vrai le propos accrédité par les mauvaises langues de la cour, et que j'accuse Diane d'avoir été la maîtresse de François Ier avant d'être la maîtresse de Henri II. Sans vouloir prendre au sérieux la défense présentée par Brantôme, sans voir dans le tombeau élevé à la mémoire du grand sénéchal de Normandie et dans les couleurs qu'elle a portées toute sa vie un gage incontestable de sa tendresse conjugale, je répugne cependant à croire qu'elle ait payé de sa personne la tête de son père, Jean de Saint-Vallier, complice du connétable de Bourbon. La fière réponse qu'elle fit à Henri II, lorsqu'il lui proposa de légitimer publiquement le fruit de leurs amours, ne s'accorde pas avec la trahison que je combats. Quand je parle de la rivalité de la duchesse d'Étampes et de Diane de Poitiers, qui n'était pas encore duchesse de Valentinois, je ne parle pas d'une rivalité d'alcôve, mais d'une rivalité de cour. Eh bien! est-il vraisemblable qu'une femme de cet âge ait servi de modèle

à Jean Goujon? La raison dit : Non, et l'évidence dit : Oui. Il est vrai que nous savons, par le témoignage des contemporains, que Diane prenait de sa beauté un soin assidu que les femmes d'aujourd'hui négligent trop souvent. Elle luttait courageusement contre l'envahissement des années, et s'éveillait chaque jour avec la ferme résolution d'éterniser sa jeunesse. Elle se levait à six heures du matin, courait les bois à cheval pendant deux heures, se couchait jusqu'à midi, oubliant les fatigues du corps dans l'exercice paisible de son intelligence, et lavait son visage à l'eau froide, l'hiver comme l'été, pour maintenir la fraîcheur et la fermeté des chairs. Pour Diane, la beauté n'était pas seulement un don précieux, c'était une science, un travail de chaque jour. Elle mourut à soixante-six ans, admirée, enviée des femmes les plus belles et les plus jeunes.

Je ne voudrais pas dire que Diane eût trouvé le secret de l'eau de Jouvence. Cependant les historiens du seizième siècle, et en particulier les historiens protestants, n'hésitaient pas à voir, dans cette beauté obstinée que le temps ne pouvait atteindre, une œuvre de sorcellerie. Comment avait-elle trouvé le moyen d'enchaîner à ses pieds un homme qui avait dix-huit ans de moins qu'elle? Comment, jusqu'à l'âge de soixante ans, fut-elle aimée de Henri II avec la même ardeur, la même fidélité? Les historiens protestants, qui professaient pour elle une haine trop facile à expliquer, puisqu'elle poussait son amant à sévir contre les huguenots, l'accusaient d'user de philtres diaboliques pour réveiller l'ardeur de Henri II. Ils cherchaient dans la sorcellerie l'explication de cette inébranlable constance. Satan seul, aux yeux des huguenots, pouvait river à sa chaîne un amant dont la maîtresse aurait pu être la mère.

Aujourd'hui que la sorcellerie est rayée de la liste de nos croyances, nous sommes obligés de chercher ailleurs le mot

de cette énigme singulière, et nous le trouvons dans les pages que Brantôme nous a laissées sur Henri II. D'après le témoignage de cet historien, qui certes n'est pas toujours véridique, mais dont la parole acquiert une légitime autorité toutes les fois qu'il ne trouve pas dans la médisance l'occasion de montrer son esprit mordant et venimeux, Diane n'était pas seulement une belle personne, mais bien aussi et surtout une femme d'un esprit délicat, d'une imagination ingénieuse, d'un caractère égal, une nature enfin qui commandait l'amour par un ensemble de qualités rares qui sans doute ne remplaceront jamais la jeunesse, et dont la jeunesse pourtant ne dédaigne jamais impunément le secours. Non-seulement Diane n'oubliait pas un seul instant qu'elle voulait, qu'elle devait être aimée; non-seulement elle trouvait dans les grâces de son esprit de quoi renouveler, de quoi rajeunir les grâces de son corps : elle étudiait, elle traitait à sa manière toutes les grandes questions politiques et religieuses qui s'agitaient alors. Que le règne de Henri II, qui devrait s'appeler le règne de Diane de Poitiers, puisque Diane a gouverné pendant treize ans sous le nom de son amant, ait été funeste à la France, je ne veux pas le nier; l'évidence me condamnerait trop facilement. Que les conseils de Diane aient égaré Henri II, c'est une vérité depuis longtemps acquise à l'histoire et que je ne songe pas à révoquer en doute. Le problème que je discute n'a rien à démêler avec la politique suivie par la royauté française au seizième siècle. La question qui nous occupe est, grâce à Dieu, contenue dans des limites beaucoup plus modestes : il s'agit d'expliquer l'inaltérable constance de Henri II. Or, malgré la science consommée que Diane apportait dans le soin de sa beauté, il est certain qu'elle eût perdu son amant au bout de quelques années, si elle eût confié à sa beauté seule la tâche difficile de le soustraire au goût du changement plus vif

encore chez les rois que chez les autres hommes. Si Brantôme a dit vrai, et dans cette occasion il n'avait aucun intérêt à mentir, Diane avait d'abord ébloui le duc d'Orléans de sa merveilleuse beauté, et régné sur les sens et le cœur de son amant. Plus tard, quand elle sentit la jeunesse lui échapper malgré sa lutte obstinée, elle invoqua le secours de son intelligence, elle prit possession de l'esprit de Henri II comme elle avait pris possession de ses sens et de son cœur, et ce précieux auxiliaire assura la durée de son empire. Ce qui prouve que Brantôme n'a pas exagéré les ressources intellectuelles de Diane, c'est que Catherine de Médicis, femme de Henri II, plus jeune et aussi belle que Diane, renonça bientôt à combattre la puissance de sa rivale, et comprit que l'heure de régner n'était pas encore venue pour elle. La reine se soumit à la maîtresse et dévora son dépit. Or, si Catherine n'était pas bonne, elle l'a trop bien montré, à coup sûr l'intelligence ne lui manquait pas. Et pourtant Catherine a laissé Diane régner en paix.

Jean Goujon nous a représenté la maîtresse de Henri II sous les traits de Diane chasseresse. La première chose qui me frappe dans cette figure, c'est que le visage et l'attitude expriment plutôt l'indolence et la volupté que le caractère attribué à la déesse païenne. Quoique l'histoire d'Endymion soit consacrée par la tradition, chacun sait, en effet, que Diane, selon la croyance générale de la Grèce, vivait chastement, et se livrait avec ardeur aux exercices du corps. Son visage respirait à la fois la pudeur et la fierté. Ce qui prouve clairement que Jean Goujon n'a pas voulu transformer le modèle qui posait devant lui, c'est qu'il n'a tenu aucun compte de la physionomie attribuée à Diane par la mythologie antique, et n'a cherché à exprimer ni dans le regard ni dans la bouche les deux sentiments que je viens de rappeler. S'il ne l'a pas essayé, ce n'est certes pas qu'il

ait vu dans cette transformation une tâche au-dessus de ses facultés; car, lorsqu'il fit le portrait de la maîtresse de Henri II, il était familiarisé depuis longtemps avec toutes les ressources, avec toutes les ruses de son art. Il a voulu, avant tout, offrir au fils de François Ier l'image fidèle de la femme qu'il aimait. Quand je parle d'image fidèle, c'est du visage que j'entends parler. Il est bien difficile, en effet, d'admettre que le corps de Diane de Poitiers fût, à l'âge de quarante-sept ans, tel que nous le voyons dans le marbre du Musée d'Angoulême. Les soins les plus assidus, la lutte la plus acharnée contre les injures du temps, n'expliqueraient pas une telle singularité. Qu'il ait triché en nous représentant le corps de son modèle, c'est un point qui, à mes yeux, ne saurait être contesté. Qu'il se soit borné à la seule ressemblance du visage, je n'en doute pas un seul instant. Eh bien! cette double donnée une fois acceptée, il s'agit de savoir quel parti Jean Goujon a su en tirer. Il faut renoncer à le juger d'après les conditions imposées à la statuaire par la mythologie grecque, si nous ne voulons pas nous condamner à l'injustice.

Les yeux se voilent de langueur et de volupté. Il ne reste de la déesse païenne que les attributs de la chasse. L'attitude nonchalante que Goujon a donnée à son modèle ne conviendrait certainement pas à la sœur d'Apollon, mais s'accorde très-bien avec l'expression du visage. Sans doute, il est permis de blâmer comme une ligne malheureuse la jambe gauche ramenée en arrière. A quelque point de vue qu'on se place, soit au point de vue païen, soit au point de vue purement humain, il est difficile d'approuver l'angle formé par la jambe et la cuisse gauches; cependant, en jugeant l'angle formé par la flexion du marbre, il ne faut pas oublier l'expression du visage qui explique cette flexion sans la justifier pleinement, qui la rend naturelle sans

l'amnistier aux yeux du goût. Le visage et surtout l'expression que Jean Goujon prête à son modèle appartiennent à une déesse qui, surprise au bain par Actéon, ne le châtierait pas comme le fit la sœur d'Apollon. Faut-il s'étonner que la douceur de l'âme se traduise par l'indolence et la mollesse des mouvements? En négligeant la question linéaire, qui, dans les arts du dessin et dans la statuaire en particulier, est d'une si haute importance, on peut accepter, sinon comme irréprochable, au moins comme vraie, la flexion dont je parle; mais si l'on veut remonter aux principes consacrés par l'art antique, si l'on veut interroger les modèles que la Grèce nous a laissés, il est impossible de ne pas réprouver, au nom de l'harmonie linéaire, le sans-façon avec lequel Jean Goujon a rejeté en arrière la jambe gauche de son modèle. Si l'étrange doctrine de ceux qui voient dans l'auteur de la Diane un disciple de l'antiquité avait besoin d'être réfutée, il suffirait d'invoquer les lignes qu'elle présente au spectateur qui se place pour la regarder à droite du piédestal. Jamais sculpteur athénien n'aurait imaginé une combinaison de lignes si malheureuse, si contraire à toutes les lois de l'harmonie. On a beau dire que ce mouvement est naturel, qu'il est plein de vérité, pris sur le fait, l'esprit qui vit depuis longtemps dans la contemplation et l'étude des œuvres grecques ne se laisse pas désarmer par cet argument. Entre la vérité que nos yeux peuvent rencontrer et la vérité que l'art doit choisir, il y a une singulière différence que le statuaire ne méconnaît jamais impunément. Certes, un artiste élevé à l'école de Phidias, avant de déterminer le mouvement de la figure, n'eût pas manqué de se demander si les lignes données par le modèle offraient un ensemble harmonieux. Jean Goujon, si heureusement doué à tant d'autres égards, mais formé surtout à l'école florentine, habitué à voir dans

l'antiquité païenne une révélation séduisante du génie humain plutôt qu'un enseignement austère, ne s'est pas préoccupé un seul instant de la différence dont je parlais tout à l'heure. Il a saisi et reproduit sans scrupule le mouvement que lui offrait le modèle; il ne s'est pas demandé si ce mouvement était avoué par le goût. En consultant ses souvenirs, il a trouvé dans l'école florentine plus d'un exemple qui justifiait le parti auquel il venait de s'arrêter, et il s'est mis à l'œuvre en pleine sécurité. S'il eût écouté les conseils d'Athènes au lieu des conseils de Florence, la Diane que nous admirons si justement serait bien plus admirable encore. L'harmonie linéaire ajouterait un prix nouveau à tous les mérites qui la recommandent. La pureté du style donnerait une splendeur nouvelle à cette œuvre gracieuse.

La Diane qui nous occupe mérite une attention d'autant plus sérieuse qu'elle résume vraiment tous les défauts et toutes les qualités de l'auteur. L'étude complète de la Diane, poursuivie avec persévérance, permet de juger sans peine tous les autres ouvrages de Jean Goujon ; c'est pourquoi je ne crains pas de lasser la patience du lecteur en examinant la Diane sous toutes ses faces. Cet examen ne pourra sembler puéril qu'aux esprits qui professent une répugnance obstinée pour toute idée sérieuse; tous ceux au contraire qui voient dans la beauté, prise en elle-même et dans ses manifestations diverses, un digne sujet de méditation, suivront sans effort et sans ennui l'analyse de cette œuvre capitale. Je ne veux pas choisir dans l'antiquité un terme de comparaison; il serait trop facile , en effet, de condamner la Diane de Jean Goujon en prenant pour règle suprême la Vénus de Milo. Cet incomparable morceau, que la France possède depuis trente ans, qu'il appartienne au ciseau de Phidias ou de Praxitèle, de Lysippe ou de Scopas, réunit

dans une harmonieuse unité tant de qualités précieuses dont chacune suffirait à la gloire d'un statuaire, qu'il serait injuste d'estimer l'œuvre de l'artiste français d'après ce modèle, au lieu de l'estimer en elle-même, c'est-à-dire en ne consultant que la nature, qui sans doute n'est pas le but suprême de l'art, mais que l'art cependant doit toujours accepter comme point de départ. Toutes les Vénus qui décorent les musées d'Europe, depuis la Vénus de Médicis, placée dans la tribune de Florence, jusqu'à la Vénus du Capitole, jusqu'à la Vénus d'Arles, ne sont, à proprement parler, que des œuvres secondaires, si on les compare à la Vénus de Milo. J'oublie donc un instant, je voile cette admirable figure pour étudier d'un œil impartial la Diane de Jean Goujon. J'ai dit ce que je pense de la tête et je n'ai pas à y revenir. Quant au corps, il peut donner lieu à des observations caractéristiques. La distance qui sépare les deux mamelles me semble exagérée, et cette distance est d'autant plus frappante qu'elle ne s'accorde pas avec la forme des mamelles. La forme conique adoptée par Jean Goujon, est celle qui convient à la jeunesse, à la virginité; la distance qu'il a établie entre elles appartient à un autre âge, à une autre condition. Que les railleurs sourient tout à leur aise en lisant cette observation, qu'ils m'accusent, s'il leur plaît, de compter les grains de poussière sur l'aile d'une mouche, je ne m'inquiète guère de leur sourire ni de leur reproche. Je prends la peine de chercher la vérité, et, quand je crois l'avoir rencontrée, je l'exprime franchement ou du moins, pour parler avec plus de modestie, je dessine de mon mieux ce que j'ai pris pour la vérité. Eh bien! dans la Diane de Jean Goujon, la forme des mamelles et la distance qui les sépare ne me semblent pas appartenir au même âge. Cette première impression se trouve pleinement justifiée par le modèle vivant aussi bien que par les monu-

ments de l'art antique. Pourquoi donc hésiterais-je à traduire l'impression que j'ai reçue? Si de la partie supérieure du torse je passe à la partie inférieure, je suis amené à une remarque du même genre. Les hanches me paraissent plus jeunes que le ventre. Faut-il croire que Henri II ait exposé sa maîtresse aux yeux de Jean Goujon, et que le statuaire l'ait copiée fidèlement? La première partie de cette conjecture peut être acceptée sans difficulté. Si la princesse Pauline Borghèse a posé sans voile devant Canova pour la Vénus Victrix, placée aujourd'hui à la villa Borghèse, pourquoi Diane de Poitiers n'aurait-elle pas posé aussi librement devant Jean Goujon? Quant à la fidélité de l'imitation, je ne suis pas disposé à l'accepter. Les défauts que je signale appartiennent tout entiers au statuaire, et ne peuvent invoquer la réalité pour excuse. Je ne crois pas que Jean Goujon ait vu Diane de Poitiers telle qu'il nous la montre, la nature n'offre pas de pareilles contradictions. Les épaules et le dos, plus vrais que la poitrine, le ventre et les hanches, puisqu'ils offrent plus d'unité, suggèrent cependant une remarque facile à vérifier : il semble que la peau soit trop étroite pour la chair qu'elle recouvre; on se demande comment Diane pourrait lever le bras, et l'on craint que la peau n'éclate et ne se déchire au premier mouvement. Les épaules et le dos de la Diane sont évidemment dépourvus de cette qualité que les Italiens appellent morbidesse, et qui, depuis longtemps, était connue dans notre langue sous le nom vulgaire de souplesse.

Les membres de la Diane se recommandent par une incontestable élégance. Les cuisses, les jambes et les bras sont modelés avec une rare habileté; cependant, tout en rendant justice au mérite de ces morceaux, je crois pouvoir dire que Jean Goujon a donné aux membres de sa figure une longueur exagérée. Assurément la distance de la han-

che au genou et du genou au pied ajoute singulièrement à l'élégance du modèle; c'est à cette cause qu'il faut rapporter la supériorité de la nature italienne sur la nature espagnole, des femmes de Raphaël sur les femmes de Murillo. Toutefois, quelle que soit l'évidence de ce principe, l'art ne doit pas en abuser. Les pieds de la Diane n'ont peut-être pas toute la jeunesse que promettaient les mamelles et les hanches du modèle. La forme en est bonne, l'arcade comprise entre le talon et la naissance des phalanges offre une ligne heureuse; mais les malléoles, trop peu arrondies, trop peu enveloppées ne sont pas du même âge que les hanches et les mamelles. Quant aux mains, malgré leur souplesse divine, malgré les adorables fossettes placées à la naissance des doigts, il n'est pas permis de les accepter comme vraies. La longueur des phalanges est évidemment exagérée; et quoique je préfère les mains modelées d'après ce principe aux mains modelées par Coustou, qui a trop souvent sacrifié à la petitesse la véritable élégance, je suis forcé de signaler dans les mains de la Diane l'exagération d'un principe excellent.

Après la Diane, que je crois avoir envisagée sous toutes ses faces, l'œuvre la plus importante de Jean Goujon est, sans contredit, la tribune de la salle dite des Cent-Suisses, qui plus tard servit aux réunions de l'Académie française, et qui maintenant renferme quelques-uns des morceaux les plus précieux du Musée des antiques. S'il est vrai, en effet, que les figures sculptées en bas-relief n'ont pas moins d'importance que les figures modelées en ronde-bosse, il n'est pas moins vrai cependant que les figures modelées en ronde-bosse offrent des occasions plus nombreuses, et je dirais volontiers plus décisives, de juger le savoir de l'auteur. Or, les cariatides de la salle des Cent-Suisses, bien qu'adossées à la muraille, ne sont pas engagées dans le

fond, et le spectateur qui veut les étudier peut en faire librement le tour. C'est là un avantage qui permet d'estimer les mérites et les défauts de l'œuvre avec une parfaite sécurité. Dans les figures modelées en bas-relief, bien des questions ne peuvent être résolues que par voie de conjecture. On a beau s'appuyer sur les principes les plus élémentaires du dessin, c'est-à-dire sur les notions les plus précises, il faut se résigner à tenir compte des conditions de la perspective. Les cariatides de la salle des Cent-Suisses, modelées en ronde-bosse, offrent à l'esprit un sujet d'étude beaucoup plus facile: c'est pourquoi je crois pouvoir essayer de les analyser aussi sévèrement, aussi minutieusement que la Diane. Assurément ces figures sont empreintes d'une harmonieuse grandeur. Il est permis, sans présomption, d'affirmer que, depuis les figures sculptées dans le Paros sous l'administration de Périclès, jamais figures plus majestueuses, plus puissantes, ne sont nées sous le ciseau. Cependant, malgré mon admiration profonde pour ces cariatides, dont le rang et la valeur sont fixés depuis longtemps, je crois avoir le droit de discuter et même de blâmer plusieurs parties de la composition. Ainsi les têtes, modelées d'ailleurs avec une vérité singulière, ont peut-être un caractère un peu trop anecdotique. Et je n'ai pas besoin d'expliquer le sens que j'attribue à cette expression : chacun comprend, en effet, qu'en parlant du caractère anecdotique des têtes, je fais allusion à l'ordonnance des traits, qui semble empruntée plutôt à la réalité directement copiée qu'à la réalité librement interprétée, librement transformée par la pensée; or, dans les arts du dessin, et en particulier dans la statuaire, qui s'éloigne davantage des conditions du monde visible, qui n'a d'autre but que l'expression de la forme abstraite, le caractère anecdotique ne saurait être accepté. Je n'ignore pas que la

doctrine contraire a été plus d'une fois très-habilement soutenue; je n'ignore pas que les ennemis, très-excusables d'ailleurs, des lignes consacrées par la tradition ont soutenu la nécessité de donner à toutes les têtes une physionomie individuelle, et qu'ils ont vu dans l'étude attentive, dans la transcription littérale du modèle vivant, le moyen le plus sûr d'échapper à la monotonie de la tradition. J'accepte volontiers ce qu'il y a de vrai dans cette doctrine, mais je ne consens pas à l'accepter sans réserve. Je comprends très-bien le danger de la tradition séparée de l'étude assidue de la nature, mais je comprends comme une vérité également évidente le danger de l'étude exclusive de la nature. Cette dernière étude en effet, sans laquelle il n'y a pas d'art sérieux, d'art solide, qui forme à proprement parler le fondement de toutes les œuvres qui s'adressent aux yeux, ne suffit pas cependant à l'intelligence, à l'expression de la beauté. L'étude du modèle vivant, poursuivie avec la persévérance la plus assidue, aidée de la plus exquise pénétration, ne forme pas, à beaucoup près, toutes les ressources de la statuaire. Le sculpteur ne méconnaît jamais impunément l'importance de la tradition; il ne ferme jamais impunément l'oreille aux conseils du passé. Prendre le modèle vivant comme l'unique enseignement, interroger la nature comme le seul conseiller capable de nous éclairer, c'est répudier de gaieté de cœur le profit qui nous est attribué par l'histoire dans les épreuves tentées, dans es épreuves accomplies par nos aïeux. Ce n'est pas, comme on le croit généralement, ramener l'art à ses vrais devoirs et limiter avec modestie le champ de son ambition : c'est, au contraire, penser, vouloir et agir avec l'orgueil le plus absolu; c'est placer dans ses forces une confiance téméraire; c'est considérer le passé comme non avenu, et recommencer l'œuvre des siècles, comme si

on espérait trouver en soi-même l'énergie et la persévérance de toutes les générations qui nous ont précédés. A Dieu ne plaise que j'attribue à Jean Goujon la pensée présomptueuse que je viens d'expliquer! Quoique nous ignorions, en effet, sous quel maître il a étudié, nous savons du moins, et d'une façon certaine, à quelle école il s'est formé, et ses œuvres sont là pour attester que la nature n'était pas le seul conseiller qu'il écoutât. A cet égard, toute discussion serait stérile. Je reconnais volontiers que Jean Goujon a tenu compte de la tradition en mainte occasion, et voilà précisément pourquoi je m'étonne de trouver dans les têtes de ses cariatides un caractère anecdotique. Je me demande comment un esprit familiarisé comme le sien avec les vraies conditions de la statuaire a pu se méprendre au point de prêter à des figures monumentales une physionomie qui relève de la seule réalité, et n'a rien à démêler avec les transformations que la pensée impose au modèle vivant. Je rends pleine justice au talent que l'auteur a déployé dans l'exécution des têtes, j'admire avec bonheur la simplicité, la puissance qu'il a montrées dans la transcription de la forme, je reconnais dans ces têtes une singulière faculté d'imitation; mais je ne puis me défendre d'un regret sincère en voyant tant de talent dépensé dans l'imitation réduite à elle-même, tant de puissance, tant d'attention consacrées à la transcription littérale de la réalité. Si la réalité ne suffit pas à la statuaire lorsqu'il s'agit d'un personnage déterminé, consacré par l'histoire ou par la poésie, à plus forte raison ne suffit-elle pas à la statuaire monumentale, dont la grandeur est la première condition. Aussi n'hésité-je pas à dire que Jean Goujon s'est trompé en donnant aux têtes de ses cariatides un caractère anecdotique.

Le torse et les membres de chacune de ces cariatides

expriment admirablement la vigueur et la puissance qui appartiennent à ce genre de figures, et, chose remarquable, chose vraiment digne de louange, et qui se rencontre aujourd'hui trop rarement, l'auteur a su concilier la force et l'élégance. Il y a dans le torse et les membres une vigueur toute virile, et pourtant l'inflexion des lignes caractérise très-bien le sexe de la figure, et nous montre une femme avec tous les signes de la fécondité. Pour résoudre ce problème difficile, pour exprimer la force unie à l'élégance, pour montrer dans une même figure la puissance de l'homme et la grâce de la femme, il faut une science consommée, une merveilleuse intelligence de toutes les conditions de la statuaire, et, ce que l'étude peut développer, mais ne donne pas, un génie pénétrant qui devine la limite précise où finit la puissance, où commence la lourdeur des formes. Toutes ces facultés précieuses, Jean Goujon les possédait, et, si les autres œuvres que nous devons à son ciseau ne démontraient pas clairement ce que j'avance, les cariatides de la salle des Cent-Suisses suffiraient à le prouver sans réplique. L'étroite union, l'intime alliance de la force et de la grâce, forment à mes yeux le mérite capital de ces belles figures. Avec un art que je ne me lasse pas d'admirer, l'auteur a su enrichir, amplifier les formes féminines pour leur donner l'accent de la puissance, et l'exagération volontaire qu'il a choisie comme l'expression de sa pensée n'ôte rien à la souplesse, à l'élégance que la femme doit toujours garder. De quelque côté, en effet, qu'on se place pour étudier ces cariatides, on trouve toujours et partout la même richesse, la même ampleur, la même puissance, et en même temps toujours et partout la même grâce, la même élégance. L'âge donné par Jean Goujon à ces figures est choisi avec une remarquable sagacité : c'est celui d'une jeune mère qui a porté

dans ses flancs robustes le premier fruit d'une féconde union ; c'est à cet âge, en effet, que la femme exprime le mieux l'alliance de la force et de la grâce. Les épaules, les mamelles et les hanches s'accordent merveilleusement, et traduisent avec une incomparable netteté le type conçu par l'imagination de l'auteur. L'espace compris entre la hanche et le genou est marqué par une courbe dont le sens et la valeur frappent tous les yeux exercés. Il y a dans cette ligne si habilement, si vigoureusement tracée, un signe évident de force et de fécondité. Il est difficile de se méprendre sur la signification de cette courbe puissante. La manière dont la cuisse est modelée n'indique pas moins clairement l'énergie que le statuaire a voulu donner à chacune de ces figures.

Pourquoi Jean Goujon n'a-t-il pas complété ces admirables cariatides? Pourquoi les bras sont-ils coupés à quelques pouces de l'épaule? L'artiste a-t-il voulu modeler plus librement et mieux montrer dans toute sa splendeur, dans toute sa richesse, le torse de chaque figure? Il est possible qu'il ait obéi à cette pensée. Je ne vois guère, en effet, quel autre motif il serait permis d'assigner à cette mutilation volontaire. Quelle que soit la valeur de mes conjectures, je n'approuve pas le parti auquel Jean Goujon s'est arrêté. Si l'absence des bras lui a laissé, en effet, plus de liberté pour modeler et pour montrer le torse de chaque figure, il n'est pas moins vrai que cette mutilation ne s'accorde pas avec le rôle attribué aux cariatides. Le spectateur ne peut oublier que ces figures remplissent l'office de colonnes. Or, un tel office peut-il être rempli par des figures mutilées? Pour ma part, je ne le pense pas. J'aimerais à voir les bras fièrement croisés sur la poitrine ou solidement appuyés sur les hanches, selon le poids du fardeau. Comme la tribune de la salle des Cent-Suisses n'est qu'un fardeau léger pour

des cariatides de douze pieds, la raison et le goût conseillaient au statuaire de croiser les bras sur la poitrine. Lors même que l'histoire fournirait quelques exemples de pareilles mutilations, ces exemples ne changeraient pas ma conviction.

Les draperies de ces cariatides sont conçues dans un style excellent; elles enveloppent la figure sans jamais voiler la forme. C'est ainsi que l'art grec a toujours compris les draperies, et c'est aux yeux du bon sens la seule manière de les comprendre. Toute draperie, en effet, qui n'est pas conçue d'après cette donnée viole les conditions fondamentales de la statuaire. Comme la première de ces conditions est l'expression de la forme, toute draperie qui masque la forme en l'enveloppant est répudiée par le goût. Jean Goujon, en modelant ses cariatides, n'a pas oublié un seul instant le caractère impératif de ce principe. Il a compris, à l'exemple des Grecs, que le lin et la laine offrent seuls par leur souplesse des plis que la statuaire puisse imiter heureusement, et il a choisi le lin, dont la transparence et la légèreté lui permettaient d'accuser plus franchement la forme de la figure. L'étoffe est si habilement disposée, que l'œil suit et caresse toutes les parties du modèle aussi librement que s'il avait devant lui le corps nu, et la souplesse du lin, en laissant deviner la forme au lieu de la montrer directement, lui prête un charme nouveau. Cependant, si j'admire, si je loue avec bonheur le parti adopté par Jean Goujon dans les draperies de ses cariatides, je suis forcé de blâmer la manière dont l'étoffe est nouée sur chaque figure. Autant les plis ont de souplesse et de grâce, autant le nœud qui arrête l'étoffe étonne l'œil par son volume et son poids. Je ne conteste pas l'habileté du ciseau dans l'exécution même de ce détail secondaire; mais je ne puis accepter comme beau ce détail, si finement exécuté qu'il soit, car il

manque de simplicité et trouble la ligne générale de la figure.

Cependant je ne voudrais pas qu'on se méprît sur le sens de mes paroles. Si je blâme dans les cariatides de la salle des Cent-Suisses plusieurs détails qui ne me paraissent pas conformes au style monumental, il n'est jamais entré dans ma pensée d'attribuer à ces détails une importance exagérée. Quoique les têtes n'aient pas la grandeur et la simplicité que je souhaiterais; quoique les draperies, excellentes dans leur disposition générale, ne soient pas nouées comme je l'aurais voulu; quoique Jean Goujon me semble avoir commis une méprise en mutilant les bras de ces quatre femmes si robustes et si belles, toutes ces réserves, dictées par l'étude, par la réflexion, n'entament pas mon admiration pour la tribune des Cent-Suisses. Si cette tribune n'était pas à mes yeux une des œuvres les plus considérables de l'art français, et je pourrais même dire de l'art européen, je ne prendrais pas la peine de l'analyser avec un soin scrupuleux, d'en discuter toutes les parties avec une sévérité vigilante; c'est précisément parce que j'admire la tribune des Cent-Suisses que j'en parle, non pas légèrement, mais en toute liberté. Les belles parties de cette œuvre dominent de si haut les parties qui me semblent mériter quelques reproches, que je n'éprouve aucun embarras à dire ce qui me déplaît après avoir dit ce que j'aime. Faut-il donc, parce que le nom de Jean Goujon est consacré par le double prestige du génie et d'une mort tragique, m'interdire, en parlant de ses travaux, l'expression franche et complète de ma pensée? Je ne le crois pas. Si la tradition a pris sous son patronage des opinions erronées, à mon avis du moins, pourquoi ne la combattrais-je pas? Si je me trompe à mon tour, il se trouvera tôt ou tard quelqu'un pour me redresser, et je n'irai pas voiler ou dénaturer une

partie de l'impression que j'ai reçue pour le stérile plaisir de ne choquer personne. Je parle de Jean Goujon comme je parlerais d'un pensionnaire de Rome couronné par la quatrième classe de l'Institut. Est-ce de ma part présomption ou sacrilége? Je laisse au bon sens public le soin de décider cette question. L'auteur de la tribune des Cent-Suisses est séparé de nous par bien des générations: est-ce une raison pour le juger en tremblant, pour accepter comme articles de foi toutes les idées qui sont dans le domaine public? A cet égard, je ne partage pas le sentiment du plus grand nombre. Je ne comprends pas qu'on prenne la plume pour parler d'un homme, si grand qu'il soit, guerrier, géomètre, poëte ou statuaire, sans la ferme résolution de le juger avec une liberté absolue. Quiconque ne se résigne pas d'avance au blâme, à la colère du lecteur, quiconque n'est pas décidé à suivre sa pensée jusqu'au bout, à la montrer telle qu'elle se produit au fond de sa conscience, agirait beaucoup plus sagement en se taisant; car il est parfaitement inutile d'écrire, si l'on veut se borner à répéter pour la centième fois ce qui a déjà été dit par les générations qui nous ont précédés. Sans doute il ne faut pas avoir la prétention de parler en son nom, au nom seul de sa pensée, sans consulter personne, sans essayer de s'éclairer en comparant les avis émis depuis quelques siècles sur le même sujet; mais, dans cette comparaison rétrospective, il y a plus d'un écueil à éviter. S'il est utile, en effet, d'interroger sur le passé les générations qui nous ont précédés, il n'est pas moins utile d'interroger sur le passé l'impression directe qu'on a reçue. Pour peu qu'on s'attarde trop longtemps dans le dépouillement des témoignages, il peut arriver, et il arrive trop souvent, qu'on oublie ou qu'on méconnaisse son propre sentiment pour se rallier au sentiment d'autrui. Si je voulais donner à ma pensée toute l'évidence d'un fait,

je me contenterais de citer le nom de Lanzi. Assurément personne ne songe à contester le savoir, la patience, la sagacité de cet ingénieux écrivain, et pourtant son *Histoire de la Peinture* n'est pas ce qu'elle devrait être, parce qu'il s'est trop défié de lui-même, parce qu'il a traité avec trop de respect, avec trop de déférence les opinions émises avant lui, et n'a pas accordé assez d'importance aux impressions directes qu'il avait reçues dans les musées, dans les galeries d'Italie. A force de comparer les pensées formulées depuis deux siècles sur Raphaël, sur Michel-Ange, sur les Carrache, sur le Dominiquin, il en est venu à ne plus apercevoir sa propre pensée qu'à travers un nuage d'érudition poudreuse. Le travail de Lanzi, si recommandable à tant d'égards, si digne d'éloges pour les investigations persévérantes sur lesquelles il repose, pour les lectures variées qu'il a coûtées, aurait certes une plus grande valeur, si l'auteur parlait plus souvent de ce qu'il a vu, de ce qu'il a senti, et plus rarement des livres qu'il a feuilletés, des juges qu'il a interrogés. Pour moi, malgré mon estime pour l'érudition, je la tiens pour très-dangereuse dans les questions qui se rattachent à la beauté. Tant qu'il s'agit de renseignements philologiques ou biographiques, je suis plein de curiosité, je frappe à toutes les portes, j'ouvre avidement tous les volumes qui peuvent m'éclairer sur la vie et les études d'un poëte ou d'un statuaire; mais dès que je me trouve en face de ses œuvres, c'est à moi-même que je m'adresse pour savoir ce que j'ai à dire. Je n'ai pas la prétention de rencontrer toujours la vérité; si je me trompe, ce n'est pas du moins faute d'avoir étudié l'homme que j'entreprends de juger. Ainsi, je parle de la tribune des Cent-Suisses sans tenir compte des opinions exprimées depuis deux siècles sur cet ouvrage. J'oublie qu'il a plu à des hommes très-éclairés d'ailleurs, compétents sur d'autres

matières, de voir dans les cariatides de Jean Goujon une perfection à l'abri de tout reproche, une pureté, une simplicité, qui rappellent les plus belles œuvres de Phidias. Je ne perds pas mon temps à comparer ces louanges exagérées au blâme chagrin exprimé sur le même sujet. Je ne confie à ma parole que ma pensée personnelle, et j'accepte sans dépit toutes les remontrances qui me convaincront d'erreur.

Nous retrouvons dans la fontaine des Nymphes toutes les qualités précieuses, tous les mérites variés qui nous ont frappé dans la Diane et dans les cariatides. Il y a lieu de croire, d'après les témoignages les plus dignes de foi, que Jean Goujon fut l'architecte aussi bien que le sculpteur de cet admirable monument. La fontaine que nous voyons aujourd'hui n'est pas celle qu'avait construite l'auteur de la Diane. L'œuvre de la renaissance, transportée en 1785 de la rue aux Fers au marché des Innocents, fut agrandie, mais non pas embellie, par un ancien pensionnaire de Rome, praticien assez habile, mais parfaitement incapable de retrouver, de reproduire le style de la renaissance. On a peine à comprendre que Pajou ait accepté une pareille tâche et n'ait pas senti qu'elle était au-dessus de ses forces. Pajou avait vécu familièrement, et pendant plusieurs années, avec les monuments de Rome et de Florence. Il avait pu consulter directement l'école dont Jean Goujon a suivi les leçons, mais l'inspiration lui manquait. Il n'a su ni se montrer original ni s'associer à la pensée de l'auteur, si bien que ce monument, remanié deux cent trente-trois ans après le dernier coup de ciseau de Jean Goujon, est maintenant une personne à deux visages. Je ne veux pas parler des sculptures de Pajou. Quant aux sculptures de Jean Goujon, un seul mot suffit pour les caractériser : c'est l'idéal de la grâce. Les nymphes et les tritons qui décorent cette fontaine sont dessinés avec une élégance qui n'a jamais été surpassée, et modelés avec

une simplicité, une largeur qui étonne et désespère tous les hommes du métier. Ces figures, inventées avec une verve, une spontanéité qui ne se dément pas un seul instant, méritent vraiment le nom de bas-reliefs dans l'acception étymologique du mot. Elles ont à peine quelques lignes de saillie, mais l'effet est si bien calculé, les lois de la perspective si fidèlement observées, que l'œil se laisse abuser et ne songe pas à en mesurer l'épaisseur réelle. Il y a tant de souplesse dans tous les mouvements, tant de grâce et d'abandon dans les attitudes, que le spectateur contemple ces nymphes et ces tritons comme des personnages doués de vie. Il règne dans toutes les lignes une harmonie si puissante, si bien entendue, qu'il serait impossible d'y rien changer sans blesser le goût et le bon sens. Cependant, je dois l'avouer, et cet aveu n'enlève rien à mon admiration, les nymphes me paraissent très-supérieures aux tritons. Le génie de Jean Goujon, malgré ce que j'ai dit de la force empreinte dans les cariatides, comprend mieux la grâce que l'énergie. Sous son ébauchoir, la nature virile s'efféminе trop souvent, et rappelle l'élégante mollesse d'Antinoüs. C'est la femme surtout qui excite, qui anime, qui enflamme l'auteur de la Diane; c'est pour la femme qu'il réserve et qu'il dépense toutes les ressources de sa féconde imagination; c'est pour elle qu'il épuise ses trésors de savoir et d'habileté. En voyant la prodigieuse élégance que Jean Goujon a donnée à toutes ses nymphes, on se prend à regretter le silence des contemporains sur l'artiste éminent qui nous a transmis les traits de la duchesse de Valentinois. On voudrait savoir quel modèle a posé devant lui; on voudrait connaître la Fornarine dont le souvenir ou la présence guidait son ciseau, et ce regret se conçoit d'autant mieux, ce désir est d'autant plus vif, qu'on retrouve dans toutes les nymphes de Jean Goujon, comme dans toutes les madones de Raphaël, un type uni-

forme ou très-légèrement varié. Si l'expression des têtes n'est pas toujours la même, la forme du corps est rarement modifiée. Les doctrines de l'école florentine suffisent-elles à expliquer la permanence de ce type éternellement reproduit? J'ai peine à le croire. Assurément le nom de la femme qui inspirait Jean Goujon n'ajouterait rien à notre admiration pour la Diane, pour les nymphes, dont l'immortelle jeunesse nous éblouit et nous enchante, et cependant notre curiosité n'a rien de puéril. La Fornarine inconnue de Jean Goujon, si son nom nous était un jour révélé, nous intéresserait en raison du génie de son amant, comme Aspasie nous intéresse à cause de Périclès.

Quel que soit le nom du modèle dont l'image s'est multipliée sous le ciseau de Jean Goujon, je ne me lasse pas d'admirer les nymphes de cette gracieuse fontaine. L'œil ne peut souhaiter rien de plus élégant, rien de plus voluptueux, et pourtant ces adorables figures demeurent chastes dans leur splendide nudité. Nulle pensée lascive, pas un rêve ardent ne s'éveille dans l'imagination du spectateur, et c'est là, selon moi, le triomphe du génie et de l'art. La beauté, telle que la comprend, telle que l'exprime Jean Goujon, est tellement élevée, tellement idéalisée, que l'admiration bannit de l'intelligence toute autre pensée que la pensée même de la beauté. La fontaine des Nymphes peut être nommée sans exagération une école de sculpture. Je ne dis pas que cette école suffise à l'éducation d'un artiste : à Dieu ne plaise que je prononce un tel blasphème! mais, à coup sûr, quiconque aura étudié attentivement les nymphes de la fontaine, quiconque aura contemplé d'un œil assidu l'harmonie savante qui régit toutes les lignes de ces figures, pour peu qu'il ait en lui-même le sentiment de la vraie beauté, sera merveilleusement préparé par cette contemplation à l'interprétation du modèle vivant. L'excellence des œuvres de Jean Goujon

consiste surtout dans l'absence de réalité littérale. Les nymphes de la fontaine sont très-vraies, car elles sont belles, et la beauté ne se conçoit pas sans la vérité ; mais elles n'ont rien de réel, rien de littéral : le modèle s'est agrandi, s'est assoupli sous le ciseau du statuaire ; la réalité a perdu tout ce qui la déparait, gagné tout ce qui lui manquait ; interprétée par le génie, elle a conquis l'immortalité. C'est pourquoi la fontaine des Nymphes me semble un digne sujet d'étude pour nos jeunes statuaires.

Les sculptures de l'hôtel Carnavalet, sans avoir la même importance que la fontaine des Nymphes, sans offrir un ensemble aussi harmonieux, méritent cependant l'attention des esprits éclairés. Je ne veux établir aucune comparaison entre ces deux monuments ; je me contenterai de caractériser en quelques mots les quatre saisons qui décorent le premier étage au fond de la cour. Entre ces quatre figures modelées avec la même habileté, je préfère pourtant la seconde et la quatrième, je veux dire l'Hiver et l'Été. Je ne conteste pas le mérite qui recommande la première et la troisième, le Printemps et l'Automne ; mais je ne trouve pas dans ces dernières figures la même élégance, un égal bonheur dans le choix des attributs. Ainsi, par exemple, tout en reconnaissant la jeunesse qui éclate dans le Printemps, la souplesse de la poitrine, je n'accepte pas les fleurs qui s'enroulent autour des jambes et les coupent en deux. Il est douteux qu'un pareil ornement réussît en peinture ; taillé dans la pierre, il déplaît. L'Automne, représenté par un homme d'un âge mûr, est malheureusement divisé en deux parties à peu près égales par les feuilles et les fruits qui s'enroulent autour des hanches. Le caractère général de l'Automne est bien ce qu'il doit être : le dessin est ferme sans sécheresse, la vigueur respire dans le torse et dans les membres ; mais cette ceinture de feuilles et de fruits ne

séduit pas le regard et rompt désagréablement les lignes de la figure. Chose digne d'attention, et que je signale ici pour la seconde fois, le Printemps et l'Automne, représentés sous la forme virile, ont moins de valeur et d'élégance que l'Hiver et l'Été, représentés sous les traits d'une femme. La fontaine des Nymphes nous offre la même différence. Faut-il croire que Jean Goujon ait étudié la forme virile avec moins de zèle et de persévérance que la forme féminine? Je ne veux pas m'arrêter à cette conjecture, car si le Printemps et l'Automne de l'hôtel Carnavalet me plaisent moins que l'Hiver et l'Été, je suis obligé d'avouer que le Printemps et l'Automne ne sont pas dessinés moins purement. La seule conclusion légitime à tirer de l'étude comparée de ces figures, c'est que Jean Goujon, par la nature de son génie, par les habitudes de sa pensée, et peut-être aussi par les mouvements de son cœur, était plutôt porté à l'expression de la grâce qu'à l'expression de la force; et ce que j'ai dit de la vigueur empreinte dans les cariatides de la tribune des Cent-Suisses ne contredit pas la pensée que je viens d'exprimer, car, dans ces cariatides mêmes, la vigueur est tempérée, je dirais presque réglée par la grâce.

L'Hiver et l'Été doivent compter parmi les meilleurs ouvrages de Jean Goujon. L'Hiver, sous les traits d'une vieille femme, est si habilement enveloppé dans les plis d'un manteau de laine, le mouvement des bras ramenés sur la poitrine est rendu avec tant de vérité, qu'il est impossible de se méprendre sur la nature et le nom du personnage. Toutes les parties de cette figure sont traitées avec le même soin, avec le même bonheur. Si de l'étude purement linéaire de cette œuvre nous passons à l'analyse de l'impression poétique, cette seconde épreuve confirme victorieusement les conclusions de la première. La pensée, en effet, par la contemplation de cette figure, se trouve transportée au milieu

des glaces de la Norvége. Cette vieille frissonne avec tant de vérité, que le frisson nous gagne et engourdit le sang dans nos veines. L'auteur, dans la représentation même de l'Hiver, n'a pas oublié sa prédilection habituelle pour l'élégance et la grâce ; les membres inférieurs offrent des lignes heureuses. L'étoffe qui enveloppe le corps est drapée avec largeur, et les plis n'ont rien de capricieux, rien de fortuit.

Quant à l'Été, c'est une des plus charmantes créations de l'art moderne. Visage souriant, chevelure abondante élégamment relevée, souplesse du corps, richesse de la forme, extrémités fines et délicates, tout se trouve réuni dans cette figure. C'est la blonde Cérès qui nous apporte l'abondance et le bonheur. Il n'y a pas dans toute la fontaine des Nymphes un morceau plus gracieux, d'une souplesse plus merveilleuse que l'Été de l'hôtel Carnavalet. Le lin transparent qui couvre ce beau corps le couvre sans le cacher. La largeur des épaules et des hanches exprime très-bien le caractère du personnage. Le spectateur comprend tout d'abord qu'il n'a pas devant lui une jeune fille, mais une jeune femme. Les pieds et les mains sont modelés sans effort, et réunissent la force à l'élégance. Le pied posé sur le sol est posé avec fermeté, et le pied levé se détache de la terre par un mouvement puissant. Après avoir parcouru d'un regard attentif toutes les parties de cette délicieuse figure, j'arrive à croire qu'elle vaut mieux encore que l'Hiver, quoique l'Hiver soit plein de vérité. Il est évident pour moi que l'expression du bonheur convenait mieux à Jean Goujon que l'expression de la souffrance, et que la pierre fouillée par son ciseau prenait plus volontiers les traits de la jeunesse que les traits de l'âge mûr. Si les Saisons de l'hôtel Carnavalet ne résument pas le génie entier de Jean Goujon, elles peuvent du moins servir à le caractériser nettement. Le Printemps et l'Automne, sous la forme virile, valent moins

que l'Hiver et l'Été sous la figure d'une femme, et l'Été, jeune et riant, vaut mieux que l'Hiver grelottant dans son manteau.

Je ne parle pas des sculptures d'Écouen, par une raison bien simple : c'est que personne jusqu'à présent n'a prouvé d'une façon décisive que Jean Goujon fût l'auteur, ou du moins l'auteur unique, de ces travaux. Sur la question de paternité, l'opinion des érudits et des gens du métier se partage entre Jean Bullant et Jean Goujon. J'avouerai d'ailleurs, s'il m'est permis d'exprimer mon sentiment dans une question aussi délicate, que, les travaux d'Écouen n'offrant pas la même élégance, la même souplesse que les œuvres dont j'ai parlé jusqu'ici, je ne les attribuerais pas volontiers à Jean Goujon. La nature des sujets traités dans le château d'Écouen ne s'accorde pas non plus avec les habitudes païennes qui se révèlent dans tous les ouvrages que j'ai analysés. Les chérubins, les évangélistes, le Père éternel, donnés à Jean Goujon par quelques admirateurs trop empressés, qui tiennent, je ne sais trop pourquoi, à multiplier ses œuvres, comme si ses œuvres authentiques n'étaient pas déjà assez nombreuses, ne ressemblent guère à la fontaine des Nymphes, aux cariatides, aux Saisons de l'hôtel Carnavalet. La déposition, ou, pour parler plus exactement, l'ensevelissement du Christ soulève la même objection. Enfin, l'escalier de Henri II, donné à Jean Goujon et à Paul Ponce, n'éveille pas en moi de doutes moins sérieux. Il y a dans cet escalier, une Diane debout, dont le vêtement, agité par un vent capricieux, semble plus digne du cavalier Bernin que de Jean Goujon. Les seules figures de cet escalier qui me semblent pouvoir appartenir à Jean Goujon sont les satyres et les faunes. Il n'est pas sans intérêt de remarquer que l'auteur de ces figures, à l'exemple des peintres de l'antiquité qui avaient ajouté aux centaures des centauresses, n'a

pas craint d'ajouter aux satyres consacrés par la tradition des satyres du sexe féminin, et je dois dire qu'il s'est très-habilement tiré de cette tâche singulière.

Il me reste à parler des œils-de-bœuf de la cour du Louvre, qui appartiennent d'une façon irrécusable à Jean Goujon. Ces œils-de-bœuf sont au nombre de cinq, deux qui terminent la façade du nord, et trois qui commencent la façade de l'est, c'est-à-dire celle où se trouve le pavillon de l'horloge, soutenu par les cariatides de Jacques Sarrazin. Le premier de ces œils-de-bœuf représente la Victoire écrivant avec un style sur des tablettes les faits qu'elle veut transmettre à la postérité, et l'Histoire tenant une couronne et une palme. Ces deux figures, quoique élégantes, ne sont pas traitées dans un goût assez large, assez sévère, et me paraissent au-dessous de la fontaine des Nymphes. Le Génie de la guerre et le Commerce, dans l'œil-de-bœuf suivant, sont traités plus largement, plus simplement. Les draperies ne sont ni tourmentées ni capricieuses comme dans l'Histoire et la Victoire. La Victoire et la Renommée, représentées sur le premier œil-de-bœuf de la façade de l'est, sont vêtues d'une robe légère et flottante dont l'exécution, pleine de finesse et de grâce, ne laisse rien à désirer. Les historiens du Louvre voient dans le croissant placé sur le front de la Victoire un hommage rendu à Diane de Poitiers, ce que j'accepte volontiers. Quant à la Renommée qui embouche la trompette, j'ai peine à croire que Jean Goujon, en la modelant, ait songé à Ronsard. Qu'il ait admiré Ronsard, qu'il ait vu en lui le plus grand poëte du monde, c'est une question dont je n'ai pas à m'occuper; qu'il ait partagé ou combattu l'engouement des contemporains pour ce prétendu novateur, peu nous importe; mais il me semble que, si Jean Goujon eût voulu louer Ronsard à sa manière, il eût pris soin d'exprimer plus clairement

sa pensée. Or, si le croissant placé sur le front de la Victoire rappelle à toutes les mémoires le nom de Diane, il est difficile de comprendre comment la Renommée, sans attribut spécial, rappellerait expressément le nom de Ronsard. L'Histoire et la Victoire, figurées dans le bas-relief suivant, sont plutôt jolies que belles, et d'un style un peu mignard. Le cinquième et dernier bas-relief, la Paix et la Fortune, est, à mon avis, le meilleur des cinq. Il y a dans cet ouvrage plus de gravité, plus de sobriété, que dans les ouvrages précédents. Quoiqu'une tradition généralement acceptée place la mort de Jean Goujon dans la cour du Louvre, M. Callet affirme que Jean Goujon fut tué le jour de la Saint-Barthélemy, non pas au Louvre, mais dans l'hôtel du comte de Poitou, dans la rue qui s'appelle aujourd'hui rue de la Harpe, dont il décorait la cour intérieure, et que les meurtriers étaient conduits par un compagnon, nommé Prédeau, que Jean Goujon avait congédié pour quelque méfait.

J'ai maintenant achevé l'analyse des œuvres de Jean Goujon; il me reste à formuler la conclusion générale de cette étude. Ne pouvant établir d'une façon authentique et certaine la chronologie de ses œuvres, j'ai semblé suivre dans cet examen un ordre plutôt fortuit que préconçu, et cependant je n'ai rien livré au hasard. En donnant le pas à la Diane et aux cariatides, j'ai obéi à une raison sérieuse; j'ai voulu surprendre dans ces figures ronde-bosse tous les secrets du maître, tous ses instincts, tous ses goûts, toutes ses habitudes; je crois que ses bas-reliefs ne les révèlent pas aussi sûrement. Faut-il proposer Jean Goujon comme un modèle irréprochable, comme un guide infaillible, incapable d'égarer ceux qui le suivent? Telle n'est pas ma pensée, j'espère que le lecteur l'a déjà pressenti. Je professe pour Jean Goujon une admiration profonde; mais mon ad-

miration ne ferme pas mes yeux à l'évidence. Si le chef glorieux de l'école française se recommande à tous les bons esprits par l'élégance, par la souplesse, par l'expression tantôt fine, tantôt grave de ses figures, par les lignes ingénieuses et variées des draperies; s'il paraît avoir touché les dernières limites de la grâce dans les nymphes de sa fontaine, ce n'est pas à dire, malgré l'étonnante réunion de ces rares mérites, qu'il soit à l'abri de tout reproche. La grâce de ses figures n'est pas toujours exempte d'afféterie, comme on peut s'en convaincre sans sortir de la cour du Louvre. Le jet de ses draperies manque parfois de simplicité; dans son désir de donner de l'élégance et de la souplesse au torse et aux membres de ses femmes, il ne s'arrête pas toujours à temps; il lui arrive de poursuivre avec trop d'obstination l'application d'un principe excellent, l'exagération des distances qui séparent les différentes parties du corps humain. Oui, sans doute, Jean Goujon est bon à consulter, c'est un maître dont les œuvres sont pleines d'enseignements. J'ai dit et je pense que la fontaine des Nymphes est une véritable école de sculpture; mais, quelle que soit la fécondité, quel que soit le génie de ce maître illustre, je ne conseille à personne de s'en tenir à ses leçons. On sait ce qu'est devenue en Italie l'école de Michel-Ange; une école fondée aujourd'hui sur l'étude exclusive de Jean Goujon n'exposerait pas l'art de la sculpture à de moindres dangers. Il y a dans les meilleures œuvres de ce maître quelque chose que le goût a le droit de discuter, que la raison refuse parfois d'accepter. C'en est assez pour ne pas recommander l'étude exclusive de Jean Goujon. Quoique le sculpteur français se distingue très-nettement du sculpteur florentin, il est impossible cependant de ne pas saisir, de ne pas signaler la parenté qui les unit. Quoique le caractère de leurs œuvres ne soit pas le même,

quoique le Moïse et les captifs du tombeau de Jules II n'aient pas inspiré les cariatides de la salle des Cent-Suisses, quoique Michel-Ange nous frappe surtout par l'énergie et la grandeur, tandis que Jean Goujon nous étonne par la souplesse et la grâce, il est difficile de ne pas songer à la chapelle des Médicis en regardant Diane de Poitiers. Eh bien! si la chapelle des Médicis, malgré le génie qui éclate dans cet admirable ouvrage, est une étude périlleuse pour les jeunes statuaires, la Diane et les Nymphes de Jean Goujon ne doivent pas être imitées avec moins de réserve et de prudence.

Ce n'est ni à Michel-Ange ni à Jean Goujon qu'il faut se fier pour l'expression pure et savante de la forme humaine : ces deux artistes puissants ont sans doute interprété la nature d'une manière éloquente, mais la langue qu'ils parlent si habilement, n'est pas toujours assez simple, assez sévère. C'est pourquoi, dût-on m'appliquer la parole du poëte romain, dût-on m'accuser de louer le passé à la manière des vieillards, je ne crains pas de recommander aux statuaires l'étude de l'art grec, comme plus profitable et plus féconde que l'étude des meilleurs ouvrages de l'art moderne. Il n'est pas inutile d'interroger Donatello et Ghiberti, Michel-Ange et Jean Goujon, Puget et même Coustou; mais il ne faut jamais oublier qu'Athènes nous a laissé des œuvres d'un goût plus pur, d'une simplicité plus éclatante, d'une grandeur plus vraie que toutes les œuvres modelées en Europe depuis la renaissance. Cependant je ne voudrais pas non plus recommander l'étude exclusive de l'art grec. Si la Cérès, la Proserpine et les Parques laissent bien loin derrière elles les cariatides de Jean Goujon, si l'Ilissus et le Thésée sont d'un style plus élevé que le Moïse de Saint-Pierre-aux-Liens, ce n'est pas une raison pour chercher dans les tympans du Parthénon l'enseignement complet de la statuaire.

L'étude de l'art antique ne dispense pas de l'étude de la nature. Ce serait mal comprendre le génie de l'antiquité que d'imiter ses œuvres sans suivre sa méthode. Or, il n'est pas douteux que Phidias n'ait constamment mené de front l'étude de la nature et l'étude des belles œuvres faites avant lui. Il ne s'est pas tenu servilement aux leçons de l'école d'Égine ou de l'école de Sicyone; il s'est servi des belles œuvres de ces deux écoles pour comprendre plus profondément la nature qu'il avait devant les yeux, et ne s'est pas servi avec moins de profit de la nature elle-même pour mieux comprendre les belles œuvres. C'est dans ce double travail, dans cette double étude poursuivie avec ferveur, avec persévérance, qu'il faut chercher le secret, non pas du génie, mais du savoir de Phidias. Si Phidias n'a fondé l'école d'Athènes qu'en cherchant dans la nature quelque chose qu'Égine et Sicyone n'eussent pas encore aperçu, le chef de la future école, quelle que soit sa patrie, qu'il étudie sur les bords de l'Arno, du Tibre ou de la Seine, devra suivre l'exemple de Phidias, et se proposer, comme lui, tour à tour, l'interprétation des œuvres par la nature et de la nature par les œuvres. C'est à cette condition seulement qu'il lui sera permis d'espérer pour son nom une longue et légitime renommée. Toute imitation servile est frappée de stérilité. Quoique Phidias soit au-dessus de Jean Goujon, il ne faut pas plus copier Phidias que Jean Goujon, car ce serait le plus sûr moyen de n'égaler ni l'un ni l'autre. Il faut se fier à l'art grec, consulter discrètement l'art moderne, et ne jamais oublier l'étude du modèle vivant, que Phidias et Jean Goujon n'ont jamais oubliée.

1850.

VII

M. INGRES

M. Magimel vient de réunir en un volume les œuvres de M. Ingres. Bien que plusieurs portraits dessinés à la mine de plomb ne fassent pas partie de cette collection, il est pourtant permis de considérer cette publication comme le résumé d'un demi-siècle de travail. Le volume gravé par les soins de M. Magimel nous présente en effet toutes les pensées de M. Ingres de 1801 à 1851. Ces pensées ne sont pas nombreuses, et les esprits vulgaires pourront accuser M. Ingres de stérilité. Je ne partage pas cette opinion, et je n'ai pas besoin de dire pourquoi. Je n'ai pas à rappeler le vieil adage qui s'applique expressément aux œuvres d'art : je ne les compte pas, je les pèse. Les œuvres de M. Ingres sont de telle nature qu'elles commandent le respect. On peut très-bien ne pas les accepter comme des pensées à l'abri de tout reproche ; de quelque manière qu'on les envisage, on est pourtant forcé de les révérer comme l'expression d'une volonté puissante qui n'a jamais rien négligé pour se manifester pleinement. Ces œuvres, complètes ou incomplètes, nous offrent un spectacle qui ne doit pas être dédaigné ; c'est la forme la plus exquise trouvée

par un esprit éminent pour la révélation de sa fantaisie.

M. Ingres est élève de David. Or, pour tous ceux qui ont étudié l'histoire de la peinture, il est hors de doute que l'élève est supérieur à son maître. David, obligé de réagir contre le faux goût de son temps est remonté jusqu'à la statuaire antique pour ramener la peinture dans la voie de la vérité. M. Ingres, tout en acceptant l'enseignement de David, comprit pourtant qu'il y avait autre chose à faire, et toute sa vie est là pour attester qu'il ne s'est pas trompé. David, en présence de Vanloo et de Boucher, que la multitude saluait de ses applaudissements comme le dernier mot de l'art, devait pousser la protestation jusqu'aux dernières limites. M. Ingres, sans renier les doctrines de son maître, a senti que la protestation une fois faite, il y avait lieu de choisir dans l'histoire de l'art un monument capital et de s'y rattacher. C'est le parti auquel il s'est arrêté, et tous les esprits sincères doivent avouer qu'il a choisi avec discernement. *Les Sabines, Léonidas, le Serment des Horaces,* suffisent à marquer la place de David. Quoi qu'on puisse penser de la valeur de ces œuvres, il est hors de doute qu'elles révèlent une singulière puissance. M. Ingres, en disciple fidèle, a profité des leçons de son maître. Toutefois il n'a pas tardé à comprendre que l'enseignement de David n'offrait pas le dernier mot de la science; c'est pourquoi il a consulté l'histoire de son art, et, son choix une fois fait, il a marché d'un pas sûr et persévérant.

La foule est aujourd'hui habituée à considérer l'enseignement de David comme une aberration radicale. Quant aux esprits éclairés, ils savent à quoi s'en tenir. Tout en admettant l'exagération des principes posés par David, il faut bien reconnaître que ces principes ont exercé une action salutaire sur le développement de notre école. Et, pour démontrer ce que j'avance, il me suffit d'étudier sommaire-

ment les œuvres que j'ai nommées. Je laisse de côté *le Serment des Horaces*, qui ressemble trop à un bas-relief. Je prends *les Sabines* et *Léonidas*. Certes *les Sabines* de David sont loin de valoir *les Sabines* de Nicolas Poussin, et lorsque j'établis cette comparaison, je n'entends pas confondre les sujets des deux tableaux. David a voulu représenter le combat de Romulus et de Tatius, tandis que Nicolas Poussin a voulu nous offrir l'enlèvement des Sabines. Toutefois si l'action n'est pas la même, les personnages n'ont pas changé, et c'est par ce côté seulement que j'entends rapprocher l'œuvre de David de l'œuvre de Nicolas Poussin. Tous ceux qui sont habitués à regarder d'un œil attentif l'expression de la pensée humaine confiée à la couleur n'hésiteront pas entre Poussin et David. Néanmoins il ne faut pas méconnaître le rare mérite qui recommande l'œuvre de David. Je conviens volontiers que *l'Enlèvement des Sabines* du Poussin, que nous possédons au Louvre et que Girardet a si habilement gravé, domine de bien haut *les Sabines* de David. Il y aurait cependant de l'injustice à ne pas proclamer comme évidentes les qualités de premier ordre qui distinguent *les Sabines* de David. Je passe condamnation sur Romulus et Tatius. Je reconnais que le roi des Romains et le roi des Sabins sont de pures académies dans l'acception la plus étroite du mot; mais cet aveu ne m'empêche pas de louer comme excellentes le plus grand nombre des figures. Les femmes qui présentent leurs enfants au glaive de l'ennemi, celles qui s'agenouillent et n'hésitent pas à placer sous les pieds des cavaliers les nouveau-nés qui tout à l'heure pendaient à leurs mamelles sont traitées avec un savoir, une précision qui désarme la critique. Reste à savoir si *les Sabines* sont conçues selon les conditions de la peinture, et la question posée en ces termes ne permet guère deux solutions. J'avouerai franchement que *les Sabines* de

David sont plutôt un souvenir de la statuaire qu'un tableau conçu d'après les données de la peinture. Est-ce à dire que ce tableau, composé contre les lois qui régissent la peinture, ne mérite aucune attention? Telle n'est pas ma pensée. Il y a beaucoup à louer dans *les Sabines* de David. Je comprends très-bien que M. Ingres, destiné à produire dans le développement de l'art une révolution salutaire et plus féconde, se soit soumis aux leçons de David, car il avait reçu du ciel une sagacité rare, et sentait que le talent de Vien, malgré les applaudissements qu'il avait recueillis n'effaçait pas la désastreuse influence de Vanloo. Bien que le savoir de David se rattachât à la sculpture plus directement qu'à la peinture, il fallait cependant accepter cette protestation comme une pensée excellente, et c'est ce que M. Ingres a parfaitement compris.

Ce que j'ai dit des *Sabines*, je peux le dire du *Léonidas*. Je n'ai rien à retirer, rien à ajouter. Le système qui a présidé à la composition de ces deux tableaux n'a subi aucune modification: c'est le même amour de la forme, le même dédain pour les effets qui relèvent du prestige de la couleur. M. Ingres, qui a sans doute suivi cette œuvre importante à travers toutes les phases de l'enfantement, sait mieux que nous tout ce qui manque à la pensée de David pour émouvoir et pour charmer; mais, en comparant le *Léonidas* aux œuvres énervées du dix-huitième siècle, il a salué avec enthousiasme, avec ferveur, la pensée d'un maître fermement résolu à déraciner le faux goût. Il est facile, en effet, de discuter, de blâmer, de condamner la manière dont David a conçu son œuvre; il n'est permis à personne de méconnaître les qualités étonnantes qui la recommandent. Chaque figure est dessinée avec une pureté qui défie la critique. Jeunesse, élégance, rien ne manque aux héros immortalisés par la légende grecque. Peu importe que

l'érudition ait réduit en poussière le combat des Thermopyles; peu importe que M. Grote, en épluchant le récit des historiens, ait démontré le néant de cette légende, comme on avait démontré quelque temps auparavant le néant de la légende de Guillaume Tell. Les œuvres de David et de Schiller subsisteront malgré les protestations de l'érudition. Ce qui est vrai, ce qu'il faut s'empresser de proclamer, c'est que la pensée de David, modelée en terre, traduite en marbre, ne perdrait rien dans cette transformation. Or, il n'y a pas une œuvre de Raphaël, de Léonard de Vinci, de Corrége, de Titien, de Rubens ou de Rembrandt, qui puisse impunément quitter la toile pour le marbre, et c'est là, selon moi, une épreuve décisive. Oui, je reconnais volontiers tous les mérites qui recommandent le *Léonidas* de David ; je rends pleine justice au savoir qui éclate dans toutes les figures ; j'admire l'harmonie linéaire qui relie tous les personnages, et cependant je ne puis consentir à voir dans cette œuvre un tableau conçu d'après les données de la peinture, car je n'admettrai jamais qu'un tableau puisse passer de la toile au marbre sans rien perdre de sa valeur, et malheureusement le *Léonidas* de David se trouve placé dans cette condition. Je sais toutes les objections qui peuvent être produites contre mon assertion. Je n'ignore pas que les portes du Baptistère de Florence relèvent de la peinture aussi bien que de la statuaire, je n'ignore pas que le *Diogène* de Puget est composé comme un tableau; mais ces objections n'affaiblissent en rien l'évidence et la valeur de ma pensée. Si Ghiberti et Puget nous charment et nous éblouissent, ce n'est pas parce qu'ils se sont trompés, mais quoiqu'ils se soient trompés. Il faudrait fermer les yeux à l'évidence pour méconnaître la vérité de mon affirmation. Si les portes du Baptistère, si le *Diogène* nous étonnent et nous ravissent, ce n'est pas parce que

Ghiberti et Puget ont violé les lois de leur art, mais bien parce que, tout en les violant, ils ont su garder une énergie, un accent de vérité qui impose silence à toutes les récriminations. Si David, en composant ses *Sabines* et son *Léonidas*, a trouvé moyen de nous émouvoir, ce n'est pas parce qu'il a violé les lois de la peinture, c'est parce que, tout en les violant, il a trouvé moyen de demeurer fidèle à la vérité, à la pureté de la forme, à l'harmonie linéaire. Or ces qualités exprimées par le marbre ou par la couleur ne manquent jamais de nous charmer, et je comprends très-bien que la foule ait salué de ses applaudissements *les Sabines* et le *Léonidas*.

Quant aux esprits préparés à l'analyse de ces œuvres par la méditation, par la comparaison des œuvres de toutes les époques, ils doivent naturellement se montrer plus sévères, et je n'ai pas de peine à comprendre que M. Ingres ait senti tout ce qui manquait à David. M. Ingres, en effet, professe le culte de la forme, mais il n'ignore pas que la forme modelée par l'ébauchoir et la forme modelée par le pinceau sont soumises à des conditions diverses ; il n'ignore pas que peindre et sculpter sont des tâches profondément distinctes. Il ne pouvait donc accepter l'enseignement de David comme le dernier mot de la peinture, sans se méprendre sur le but spécial assigné à chacun de ces deux arts. Il faudrait ne les avoir pas étudiées pour ne pas deviner, pour ne pas voir, pour ne pas affirmer où la peinture commence, où elle finit. M. Ingres a donc accepté l'enseignement de David comme un point de départ, tout en se réservant de le modifier, de le contredire, de le renier au besoin. Le respect de la forme, l'harmonie linéaire convenaient merveilleusement à son esprit. Quant à subordonner la peinture aux données du bas-relief, c'était une condition qu'il ne pouvait accepter, et toute sa vie est là pour le

prouver. Je lui sais bon gré, pour ma part, de sa docilité comme de sa protestation. Il a suivi, peut-être à son insu, le précepte posé par François Bacon : il faut que celui qui étudie ajoute foi à celui qui enseigne; mais, en se résignant à la docilité pour l'étude des notions élémentaires, il n'a pas abdiqué son indépendance, et c'est à cette résistance qu'il doit son originalité. Oui, je dis son originalité, car j'espère prouver par l'examen de ces œuvres que M. Ingres, qui a voulu, qui a prétendu s'absorber dans l'école romaine, est demeuré lui-même. Il a eu beau faire, il a eu beau s'efforcer de ressusciter le seizième siècle et de ranimer les cendres du passé; sa pensée a déjoué tous les efforts de sa volonté. Quoi qu'il ait fait, quoi qu'il ait tenté, il vit par lui-même, et son culte pour l'école romaine ne l'a pas empêché de prendre rang dans l'histoire. Je ne veux pas m'arrêter à discuter ses espérances et ses vœux. Ce qui, pour moi, demeure évident, c'est qu'en se séparant de David pour se ranger sous la discipline de Raphaël, il n'a pas réussi à effacer complétement le type original de sa nature: il a senti que David relevait de la statuaire bien plus que de la peinture, et il s'est réfugié dans l'école romaine comme dans un asile inviolable et salutaire. Il faudrait ne pas connaître l'école romaine pour affirmer que M. Ingres doit à cette école tout ce qu'il a pensé, tout ce qu'il a dit. Pour ma part, je ne l'ai jamais cru et je m'empresse de le déclarer: si la pensée de M. Ingres se fût complétement réalisée, il n'aurait pas de place marquée dans l'histoire. Malgré lui, à son insu, il est demeuré lui-même, et c'est par cela seul qu'il vit, qu'il a pris rang, que ses œuvres ont exercé sur la génération présente une puissante action. Il est facile de le démontrer, et l'analyse des compositions que M. Magimel a réunies ne laissera aucun doute dans l'esprit de la foule; pourtant, avant

d'entamer l'analyse de ces œuvres, il convient de rappeler sommairement les voyages de M. Ingres.

M. Ingres a compris sans doute dès l'âge de vingt ans tout ce qu'il y avait de violent et d'exagéré dans l'enseignement de David. Dès l'âge de vingt ans, il a senti la différence profonde qui sépare la peinture de la statuaire. Obligé par les événements politiques de retarder son départ pour l'Italie, il est probable qu'il savait d'avance tout ce que l'Italie devait bientôt lui révéler en traits éclatants. Les gravures de Marc-Antoine sont en effet, pour tous les esprits délicats, un enseignement assez clair, et d'ailleurs, sans recourir au graveur de Bologne, qui laisse bien loin derrière lui tous ceux qui ont essayé de traduire le génie de Raphaël, il est facile de trouver dans la galerie du Louvre, sinon l'expression complète, du moins l'expression très-satisfaisante du génie prédestiné à qui nous devons les loges et les chambres du Vatican. Depuis la *Vierge* dite *Jardinière* jusqu'à la grande *Sainte Famille* achetée par François I[er] deux ans avant la mort de l'artiste, depuis *la Vierge au voile* jusqu'à *Saint Michel terrassant Satan*, nous avons certes bien de quoi donner un avant-goût très-alléchant du peintre d'Urbin. J'ai donc lieu de penser que M. Ingres, même avant de quitter la France, savait à quoi s'en tenir sur l'insuffisance de son maître, et cette conjecture n'a rien de hasardé, car le tableau même qui lui a valu le grand prix de Rome est déjà une première infidélité aux leçons de David. Malgré sa ferme résolution d'accepter et d'appliquer les conseils du maître, il est évident que le jeune élève obéit à son insu à d'autres inspirations. Les lignes sculpturales ne le contentent pas, et il cherche autre chose. Ce tableau, placé aujourd'hui à l'École des Beaux-Arts de Paris, suffit pour établir l'exactitude de mon affirmation.

M. Ingres a passé vingt-cinq ans en Italie; il n'est donc

as étonnant qu'il ait cherché dans l'Italie seule le guide unique de toute sa vie. Comme, dans ce long espace de temps, il n'a donné à Florence qu'une attention de quatre années, il est tout simple qu'il ait vu dans l'école romaine le dernier mot de l'art italien. La surprise n'est pas permise; ce qui est arrivé ne pouvait manquer d'arriver. Le couvent de Saint-Marc, l'église de Santa-Croce, nous offrent sans doute des œuvres pleines de charme et de puissance; mais, pour apprécier le mérite de ces œuvres, il faut les aborder avec un esprit désintéressé, et quand l'imagination est déjà prévenue par le spectacle de Rome, on est très-facilement disposé à condamner le couvent de Saint-Marc au nom du Vatican. Ce n'est pas, à Dieu ne plaise, que je veuille mettre fra Giovanni sur la même ligne que Raphaël, je sais depuis longtemps ce que vaut un tel blasphème. Cependant, tout en tenant compte de l'infériorité de fra Angelico sous le rapport scientifique, infériorité depuis longtemps démontrée, que les aveugles seuls peuvent nier, il ne serait pas impossible d'emprunter au cloître et au réfectoire de Saint-Marc de quoi compléter l'enseignement que nous offre Raphaël. L'esprit de M. Ingres ne se prêtait pas à cette large impartialité. Raphaël l'avait séduit, enivré; il avait pris possession de son âme tout entière, et nul maître désormais ne devait agir sur lui. Je ne parle pas de la sacristie de Santa-Croce ni de la crypte de San-Miniato; car les fresques de Cimabue, malgré leur fière tournure, ont quelque chose de trop barbare pour attirer les amis de l'art savant et sévère. Je comprends sans peine que M. Ingres ait répudié Cimabue, comme un bégaiement qui n'a rien à démêler avec la parole articulée; mais je ne lui pardonne pas d'avoir proscrit sans pitié Giotto et fra Angelico. Il y a dans le *Stabat Mater* du couvent de Saint-Marc une vérité de pantomime, une énergie d'expression, que la

science la plus profonde ne réussira jamais à surpasser. La douleur de Marie, sous le pinceau de Léonard, de Michel-Ange, de Raphaël, ne s'élèverait pas au-dessus de l'éloquence que fra Angelico a su lui prêter, et pourtant M. Ingres n'a tenu aucun compte de fra Angelico. Rome tout entière vivait dans son souvenir, et Florence demeura pour lui comme non avenue. Je ne m'en étonne pas, mais je crois sincèrement qu'il eût agi avec plus de sagesse en essayant de concilier Rome et Florence, et quand je parle ainsi, ce n'est pas que je veuille demander pour la peinture, c'est-à-dire pour l'expression de la beauté, but suprême de l'art, ce qui a porté dans le domaine de la philosophie des fruits si pauvres. Non sans doute: je crois que toute œuvre puissante doit naître d'une idée personnelle; mais, avant de tenter la création, il est permis, il est prescrit de recueillir les avis de tous les esprits ingénieux ou vigoureux qui nous ont précédés dans cette carrière difficile, et je pense que l'avis de fra Angelico n'était pas à dédaigner, même pour celui qui avait vécu dans le commerce familier de Raphaël. Quant à Giotto, bien qu'il soit loin de posséder la ferveur de fra Angelico, bien qu'il ne donne pas à l'expression du sentiment chrétien la même éloquence, je crois cependant qu'un disciple de Raphaël pouvait encore le consulter avec profit.

L'école romaine ne contient pas toute la vérité; je ne l'ai jamais pensé, et tous ceux qui ont étudié avec soin l'histoire de l'art en Italie sont amenés, bon gré, mal gré, à partager mon opinion. Cependant M. Ingres n'a vu dans l'Italie entière que l'école romaine. Certes, il se trouve hors de l'Italie des écoles savantes et fécondes. Rubens, Rembrandt, Murillo, Velasquez, méritent bien qu'on leur accorde quelques mois d'attention. Je conçois pourtant que M. Ingres, né deux ans après la mort de Voltaire, et qui a passé vingt-

cinq ans dans la patrie de Raphaël, ait concentré toutes ses pensées sur l'Italie, et n'ait jamais voulu interroger l'Espagne, la Flandre ou la Hollande; je conçois moins facilement qu'il ait vu dans Rome l'idéal souverain, et qu'il ait dédaigné Florence, Venise et Parme. Si je ne parle pas de Milan, c'est que le fondateur de l'académie lombarde procède de Florence, et se confond par ses études, par ses premières œuvres, avec le berceau de Giotto. Il y a dans la conduite de M. Ingres quelque chose qui rappelle la défiance des néophytes. Résolu à réagir énergiquement contre le mauvais goût que Louis David n'avait pas détrôné, convaincu d'ailleurs que son maître faisait fausse route, il a voulu choisir dans le passé un maître nouveau qui fût pour lui une ancre de salut, et Raphaël s'est offert à ses yeux comme le dernier mot de l'art humain, comme l'expression suprême de la science et de l'invention. C'est à Raphaël qu'il doit l'harmonie et la sévérité de ses travaux, c'est Raphaël qui a écarté de son esprit tous les nuages qui pouvaient encore l'obscurcir, et je n'ai pas de peine à comprendre que M. Ingres lui garde une éternelle reconnaissance. Il a suivi l'exemple des prêtres qui, doutant d'eux-mêmes, doutant de leur ferveur, doutant de la rectitude de leurs croyances, s'attachent à saint Augustin, à saint Ambroise, à saint Thomas, et font vœu de les suivre fidèlement sans jamais tourner le regard en arrière. C'est peut-être une conduite dictée par la prudence; toutefois il me paraît impossible de l'approuver au nom de l'histoire : il est bien entendu que je demeure dans le domaine exclusif de l'esthétique.

Oui sans doute, l'école romaine est une des écoles les plus importantes de l'Italie; mais il faut s'aveugler singulièrement pour voir dans l'école romaine l'expression suprême, l'expression complète de la beauté, poursuivie par l'imagi-

nation humaine depuis l'invention de la peinture et de la statuaire. J'admets volontiers que l'école romaine réunisse dans un ensemble harmonieux la plupart des qualités qui recommandent les autres écoles d'Italie : est-ce à dire que Rome supprime Florence, Parme et Venise? Comment le croire? comment l'affirmer? Raphaël est sans doute le plus charmant des peintres : est-ce le plus savant? Que deviennent Léonard et Michel-Ange? Il possède sans doute le don de la couleur : est-ce que Titien et Paul Véronèse ne dominent pas Raphaël dans le domaine de la couleur et de la lumière? Raphaël possède le don de la grâce; qui oserait le contester? N'est-il pas vrai pourtant qu'en mainte occasion Allegri a dépassé Raphaël, qu'il a donné à ses figures une expression plus tendre et plus passionnée? Pour nier ce que j'avance, il faudrait ne pas connaître les galeries d'Italie, n'avoir jamais contemplé la coupole de Parme et les fresques lumineuses de Saint-Antoine de Padoue. M. Ingres n'ignore pas les merveilles que je signale; mais, tout entier à sa ferveur pour Raphaël, il les a vues sans les regarder; il s'en défie comme Ulysse se défiait des sirènes. A ses yeux, je n'en doute pas, l'école vénitienne tout entière, depuis Titien jusqu'à Paul Véronèse, depuis Giorgione jusqu'à Bonifazio, n'est qu'une débauche amnistiée par l'ignorance, une débauche scandaleuse, et que le goût doit condamner comme la violation flagrante de toutes les lois de l'art. Si l'*Assomption de la Vierge* et *la Présentation au Temple* ont réuni de nombreux suffrages, c'est que la notion du dessin n'est pour la multitude qu'une notion confuse. Si *les Noces de Cana* obtiennent l'admiration de la foule, c'est que la foule ne tient compte ni du style ni de l'expression, et se laisse enivrer par la couleur. Quant à Corrége, s'il réussit, c'est par le caractère efféminé de ses œuvres. Qu'y a-t-il en effet dans le *Mariage mystique de sainte Catherine?* où sont les con-

tours précis et sévères? où sont les membres purement dessinés? où sont les phalanges capables d'étreindre une main amie? La mollesse n'est-elle pas dans les œuvres de Corrége le signe exclusif de la grâce? J'ai lieu de penser que M. Ingres a pris au sérieux toutes les objections que je rappelle ici; j'ai lieu de croire qu'il n'a vu dans ces objections rien d'exagéré, rien de paradoxal, et qu'il les a franchement acceptées comme des articles de foi. A Dieu ne plaise que je veuille contester sa clairvoyance! à Dieu ne plaise que je lui refuse la faculté de comprendre le génie de Titien et le génie du Corrége! Il a trop étudié les œuvres des grands maîtres et les modèles variés que la nature lui présentait pour ne pas comprendre que Titien et Corrége prennent rang après Michel-Ange, Léonard et Raphaël; pour demeurer fidèle aux leçons de l'école romaine, il ferme ses yeux à l'évidence, et dédaigne Venise et Parme, ou plutôt il se détourne avec colère de ces deux écoles dangereuses.

Pour ma part, sans renoncer à mon respect pour les convictions ferventes, je n'accepte pas la doctrine de M. Ingres. J'estime Rome autant qu'il la peut estimer; je professe pour Raphaël une admiration sincère : je ne crois pas, je n'ai jamais cru, je ne croirai jamais que Raphaël soit le dernier mot de l'art humain. Les chambres du Vatican, malgré les œuvres prodigieuses qu'elles offrent à nos regards, ne réduisent pas à néant les fresques ardentes de Saint-Antoine de Padoue et la coupole de Parme. Une intelligence vraiment équitable, vraiment amoureuse de la vérité, doit accepter, doit admirer avec la même ferveur toutes les manifestations du génie. Et si Titien et Corrége n'ont pas la pureté de Raphaël, il leur est arrivé si souvent de le surpasser par l'éclat de la couleur, par la profondeur de l'expression, qu'il y aurait folie à vouloir ne pas tenir compte de leurs œuvres.

Si j'essaye maintenant de caractériser en termes généraux la doctrine de M. Ingres, c'est que, cette tâche une fois accomplie, il nous sera plus facile d'apprécier l'expression de sa pensée. Une fois assurés de bien connaître ce qu'il a voulu, ce qu'il a tenté, ce qu'il a espéré, nous jugerons avec plus de sécurité la forme qu'il a donnée aux rêves de son imagination. Ce qui demeure établi, ce que personne ne saurait révoquer en doute, c'est que M. Ingres non-seulement a répudié l'Espagne, la Flandre et la Hollande pour s'en tenir à l'Italie, mais a fait, dans l'Italie même, un choix sévère, un choix que je ne crains pas d'appeler exclusif, et pris Rome pour le dernier mot de l'art. Florence est un bégayement, Venise est une espièglerie, Parme un symptôme d'énervement. Raphaël est le froment pur, Titien et Allegri sont la paille et la poussière que le vanneur doit détacher du grain. A quoi bon étudier la paille et la poussière? A quoi bon user ses yeux dans la contemplation de ces œuvres déréglées? Que l'*Assomption de la Vierge* éblouisse les badauds, peu importe! Que la coupole de Parme ravisse en extase tous ceux qui ont eu le bonheur de la voir face à face, c'est-à-dire sans autre éloignement que le diamètre même de la coupole : que signifie un tel argument? Titien et Corrége sont des peintres dépravés. Raphaël seul résume toutes les conditions de la beauté; Raphaël n'est pas moins que la vérité complète, et, pour marcher d'un pas sûr dans le domaine de l'invention, il faut le consulter à toute heure.

Telle est, si je ne me trompe, la doctrine de M. Ingres. C'est à cette doctrine qu'il faut rapporter toutes ses œuvres. Si parfois il s'en est écarté, si, malgré la ferveur de sa croyance, il lui est arrivé de violer les lois qu'il avait acceptées comme supérieures à toute discussion, ces exceptions sont trop peu nombreuses pour qu'il soit besoin d'en tenir compte. C'est au nom de Raphaël que nous devons le juger,

et vouloir estimer l'expression de sa pensée au nom de Rubens ou de Rembrandt, au nom de Murillo ou de Velasquez, au nom de Vecelli ou d'Allegri, serait de notre part une souveraine injustice. Nous savons ce qu'il a voulu, nous connaissons le modèle qu'il a choisi dans le passé. C'est donc d'après ce modèle qu'il nous faut l'estimer. Reste, il est vrai, une question qui domine l'histoire entière de l'art: —Est-il sage de vouloir ressusciter le passé? Est-il glorieux de s'identifier avec une figure, si grande qu'elle soit, dont l'œuvre est accomplie? Pour laisser trace dans l'histoire, n'est-ce pas une nécessité impérieuse de vivre par soi-même, de vivre d'une vie distincte, d'une vie qui n'ait rien à démêler avec le passé? Cette question n'est pas à dédaigner. Je crois sincèrement que M. Ingres a échoué dans l'accomplissement de son dessein; je crois qu'il n'a pas réussi à s'absorber tout entier dans le souvenir et l'imitation de Raphaël. S'il représente aujourd'hui quelque chose, s'il doit occuper une place éminente dans l'histoire de l'école française, c'est qu'il n'a pas réussi à réaliser le plan de vie impersonnelle qu'il avait rêvé. S'il eût réussi, il ne serait rien: c'est pour avoir échoué qu'il mérite l'attention, et j'espère qu'une rapide analyse de ses œuvres établira la vérité de mon affirmation. Sans doute il procède de Raphaël, mais il a plus d'une fois déserté les traces de son maître, et son infidélité lui a porté bonheur.

M. Ingres, dans sa longue et laborieuse carrière, a successivement abordé presque tous les genres. Cependant, pour estimer la valeur de son talent, il suffit de voir comment il a compris les sujets chrétiens et les sujets antiques. Je choisis, parmi les œuvres qui se rapportent à ces deux grandes divisions, quelques morceaux de premier ordre; après l'étude attentive de ces différents morceaux, il me semble impossible de ne pas saisir nettement la mission

que M. Ingres s'est donnée. Dans les sujets chrétiens, je prends le *Martyre de saint Symphorien, Saint Pierre recevant les clefs des mains de Jésus-Christ*, et *la Vierge à l'hostie;* dans les sujets païens, *Virgile lisant l'Énéide*, l'*Apothéose d'Homère* et *Stratonice*. C'est bien peu, sans doute, puisque les œuvres gravées de l'auteur ne comprennent pas moins de cent deux sujets, et pourtant je pense que les six compositions dont je viens de rappeler les noms nous montrent le savoir et le talent de M. Ingres dans toute leur profondeur, dans toute leur variété.

Personne ne saurait nier que le *Martyre de saint Symphorien* ne soit empreint de grandeur et d'énergie. Le visage du personnage principal exprime très-bien l'extase et l'abnégation. Chacun comprend que le héros marche au supplice avec joie. La mère, placée à la gauche du spectateur, dans le fond du tableau, et qui d'un geste ardent encourage son fils à mourir pour son Dieu, est une heureuse conception. Peut-être vaudrait-il mieux que la foule qui se presse autour du saint fût un peu moins drue et permît à l'œil de comprendre plus facilemeut le mouvement des figures. Toutefois, ce n'est pas, à mon avis, le seul reproche qui puisse être adressé à cette composition d'ailleurs si grave, si imposante, et qui excite dans tous les cœurs une émotion profonde. Si l'on passe, en effet, de l'étude poétique à l'étude technique, on ne tarde pas à s'apercevoir que l'auteur, malgré son culte pour Raphaël, n'a pas suivi fidèlement les leçons du maître, ou du moins n'a pas consulté la partie la plus harmonieuse de ses œuvres. Le *Martyre de saint Symphorien* ne rappelle en effet, dans l'exécution, ni *l'École d'Athènes* ni *le Parnasse*, ni l'*Héliodore*, mais l'*Incendie du Borgo* et les *Sibylles*, de Sainte-Marie de la Paix, c'est-à-dire les œuvres où Raphaël a engagé la lutte avec Michel-Ange. Or tous ceux qui connaissent le peintre d'Ur-

bin savent à quoi s'en tenir sur l'issue de cette lutte. L'*Incendie du Borgo*, les *Sibylles* de Sainte-Marie de la Paix, l'*Isaïe* de Saint-Augustin, malgré le mérite éclatant qui les recommande, sont très-loin de pouvoir se comparer pour la beauté, pour la spontanéité, pour l'abondance, pour l'harmonie à *l'École d'Athènes*, au *Parnasse*, à l'*Héliodore*. M. Ingres ne l'ignore pas sans doute ; et pourtant, dans l'exécution de son tableau, il a suivi les fresques de Sainte-Marie et de Saint-Augustin, au lieu de suivre les fresques du Vatican. C'est une erreur facile à expliquer, et que le goût pourtant ne saurait amnistier. L'auteur, voulant répondre à ceux qui l'accusaient de ne pas modeler avec assez de puissance, a pris pour guide la période impersonnelle, la période exagérée de Raphaël. Il a pleinement révélé tout son savoir ; mais il a mis dans cette révélation tant d'ostentation et de fierté que la composition a perdu en harmonie ce qu'elle a gagné en précision. Cependant, malgré ces réserves, le *Martyre de saint Symphorien* est assurément une des œuvres les plus considérables de notre temps. Pour concevoir un tel sujet, pour en ordonner l'économie avec cette grandeur, il faut posséder tout à la fois une imagination ardente, un esprit habitué à la réflexion. Quant à l'erreur purement technique dont je parlais tout à l'heure, pour s'y laisser aller, il est nécessaire de s'appuyer sur un savoir profond. Il n'est permis qu'aux hommes vraiment forts de s'égarer sur les traces de Raphaël luttant avec Michel-Ange.

Saint Pierre recevant les clefs des mains de Jésus-Christ, destiné d'abord à la Trinité du Mont, et placé aujourd'hui dans la galerie du Luxembourg, est une composition empreinte d'une admirable sérénité. Ici le souvenir de Raphaël n'enlève rien à l'originalité de l'auteur. Toutes les têtes expriment une foi ardente, et le peintre a su varier avec une étonnante habileté la manifestation d'un sentiment unique.

Chaque physionomie porte un caractère particulier, et l'étude approfondie de l'Évangile a pu seule révéler à M. Ingres l'air de visage qui appartient à chacun des apôtres. Si j'avais à déterminer la période de la vie de Raphaël à laquelle se rapporte cette belle composition, je nommerais sans hésiter les tapisseries du Vatican. C'est en effet la même simplicité, la même grandeur. Le caractère individuel des têtes n'exclut pas l'idéal. Tous les détails sont traités avec un soin persévérant. Les draperies et les mains sont étudiées d'après nature, et cette lutte courageuse avec la réalité n'ôte rien à la puissance de la pensée. Il ne faut pas croire d'ailleurs que M. Ingres ait copié les tapisseries du Vatican; il n'en rappelle que le style, et son imagination a gardé toute sa liberté. Bien peu d'hommes aujourd'hui comprennent ainsi la peinture religieuse; les uns copient seulement les maîtres du quatorzième siècle et ne croient pas pouvoir associer la science du dessin à l'expression du sentiment chrétien; d'autres croient faire preuve d'indépendance en copiant la nature telle qu'ils la voient, sans se préoccuper du caractère religieux des personnages. Doué d'une rare sagacité, M. Ingres a su demeurer original, tout en s'efforçant d'écrire sa pensée dans le style de Raphaël. C'est à nos yeux la seule manière de comprendre l'imitation. Aussi le *Saint Pierre* peut-il servir de modèle à tous ceux qui se proposent de traiter des sujets de même nature. Simplicité de composition, étude attentive de la nature, élévation et pureté de style, tout se réunit pour captiver l'attention, pour émouvoir le cœur, pour charmer les yeux. Pour ma part, je préfère le *Saint Pierre* au *Saint Symphorien,* car j'y trouve la même puissance de pensée et le même savoir traduit sous une forme plus modeste.

La Vierge à l'hostie, sans avoir la simplicité du *Saint Pierre,* mérite cependant les plus grands éloges, car le vi-

sage du personnage principal respire une ferveur que les maîtres italiens du meilleur temps ne dédaigneraient pas. Les yeux baissés de la Vierge contemplent avec humilité l'hostie qui pour elle représente le fruit de ses entrailles. Le peintre, désespérant sans doute de trouver pour le regard de Marie une expression assez sublime, l'a caché presque tout entier sous les paupières. Le masque est d'une beauté vraiment divine. Quant aux mains, je l'avoue franchement, je les voudrais jointes d'une manière plus naïve. Marie adorant l'hostie, c'est-à-dire l'image symbolique de son fils mort pour racheter les fautes du genre humain, ne devrait pas étaler à nos yeux ses belles phalanges avec tant de coquetterie. Ses mains devraient s'unir et s'étreindre mutuellement au lieu de se toucher du bout des doigts. Et puis il y a dans la manière même dont les mains sont modelées quelque chose de trop mondain. La plus jeune, la plus séduisante de toutes les madones de Raphaël, la madone du palais Pitti, connue vulgairement sous le nom de *Vierge à la chaise*, n'offre pas à nos yeux des mains si délicates. Bien que le peintre d'Urbin n'ait pas négligé d'accuser les fossettes placées à la naissance des phalanges, il a su pourtant concilier l'élégance et la naïveté. Dans *la Vierge à l'hostie*, les mains, belles sans doute, ne sont pas d'une beauté assez simple. Marie a trop l'air de savoir que ses mains sont belles et de vouloir les montrer, et cette coquetterie est d'autant plus frappante qu'elle ne s'accorde pas avec l'expression du visage. Ces mains qui se touchent à peine, qui s'effleurent doucement comme si elles craignaient de se froisser, contrastent singulièrement avec la piété ardente du personnage. M. Ingres, sans doute, en donnant aux mains de la Vierge une beauté si délicate, n'a conçu aucune des intentions mondaines que je viens d'indiquer : je le crois volontiers, mais je pense que mon étonnement

est partagé par un grand nombre de spectateurs. Parmi les admirateurs les plus sincères de cet artiste si franchement dévoué à son art, plus d'un se demande comment la Vierge, adorant la victime divine, peut avoir tant d'humilité dans le regard, tant de coquetterie dans le geste consacré à l'expression de la prière. Ici, je le crois, M. Ingres s'est laissé emporter par le désir de bien faire. Résolu à chercher pour Marie la beauté la plus complète, la plus pure, il n'a pas su s'arrêter à temps et sacrifier, dans l'exécution des mains, la délicatesse à la simplicité. Une telle faute assurément n'est pas sans gravité, mais elle est bien rachetée par la ferveur du visage, et *la Vierge à l'hostie*, qui malheureusement a quitté la France, fait le plus grand honneur au savoir, au talent, à l'imagination de l'auteur. Plus simple, elle serait plus belle encore; telle qu'elle est pourtant, on ne saurait la confondre avec les compositions du même genre qui chaque jour passent devant nos yeux. C'est une œuvre longtemps méditée, conçue avec amour, longtemps caressée, exécutée avec ardeur, retouchée avec patience, une œuvre qui exprime nettement une pensée sincère. C'est pourquoi je regrette qu'elle ait quitté la France.

Virgile lisant l'Énéide est une composition pleine de sagesse et de sobriété. C'est bien là le Virgile que nous voyons au musée du Capitole, avec son beau profil d'adolescent. Il lit en ce moment le sixième livre de son poëme, et rappelle, en quelques mots pathétiques, la cruelle destinée du jeune Marcellus. L'impératrice s'évanouit : l'image de ce jeune héros moissonné à la fleur de l'âge ne lui laisse pas la force d'en entendre davantage. Le poëte, témoin de sa douleur, semble partagé entre le respect et l'orgueil. Il s'incline devant cette douleur muette et s'applaudit de son triomphe. Peut-être la douleur de l'impératrice ne se traduit-elle pas avec toute la simplicité que nous pourrions

souhaiter; mais il y a tant de noblesse dans l'affaissement de ce beau corps, que je n'ai pas le courage de chicaner l'auteur sur l'arrangement symétrique de la draperie. Quel que soit le mérite de la naïveté, et je suis loin de le contester, nous sommes habitués à nous représenter les personnages de l'antiquité gardant, au milieu des plus poignantes émotions, une dignité majestueuse. Aussi je pense que M. Ingres a bien fait de traiter la douleur de l'impératrice autrement que la douleur d'un personnage moderne. Sans doute, il eût été facile de donner à l'impératrice une pantomime plus énergique; mais l'énergie pouvait-elle se concilier avec la noblesse des mouvements? Il est au moins permis d'en douter; et j'ajoute qu'elle me paraît contraire à la nature même de la scène que l'auteur a voulu représenter; car il ne faut pas confondre la douleur d'une femme qui s'évanouit avec le désespoir d'une femme qui garde l'usage de sa raison. Ainsi, tout en admettant que la pantomime de l'impératrice pourrait avoir plus de simplicité, je la trouve cependant très-vraie. Quant à l'architecture, elle est traitée avec une richesse qui ne laisse rien à désirer. C'est bien là le palais qui convient au poëte et à ses auditeurs. M. Ingres, avec trois mots de Virgile, a composé un tableau pathétique. Or l'émotion est le triomphe de l'art, etje n'ai pas à louer ce qui émeut tous les cœurs délicats.

L'*Apothéose d'Homère* jouit depuis longtemps d'une légitime célébrité. Tous ceux qui aiment les grandes pensées noblement exprimées s'accordent à reconnaître dans cette composition l'union d'un savoir profond et d'une imagination ingénieuse. M. Ingres a groupé autour du poëte divin tous les esprits qui ont puisé à cette source féconde : poëtes, musiciens, peintres, statuaires. Je ne veux pas m'arrêter à discuter le choix des personnages; ce serait un enfantillage. La discussion dût-elle donner tort à l'auteur sur plus d'un

point, il ne faudrait pas y attacher trop d'importance. Que l'auteur de la *Jérusalem* soit quelque peu dépaysé dans le temple d'Homère, c'est une vérité facile à démontrer. Il serait puéril d'insister. Que Dante prenne place entre Phidias et Mozart, à la bonne heure; car il est de la même famille que le chantre d'Achille. Que Gluck et Shakspeare se trouvent rangés au pied du trône d'Homère, personne ne peut s'en étonner. Il suffit d'ailleurs que la plupart des personnages soient judicieusement choisis. Or, on ne peut contester à M. Ingres le mérite du discernement. Le style de l'*Apothéose* est vraiment héroïque. Pureté des lignes, grandeur de l'expression, noblesse de l'attitude, rien ne manque à ces glorieux fils d'Homère. La sobriété même de la couleur ajoute encore à la sérénité de la composition. Tous ces génies qui se pressent devant le trône du poëte divin sont tellement supérieurs aux hommes que nous coudoyons chaque jour que nous ne cherchons pas dans leurs traits l'image fidèle de la réalité vivante. Nous regardons sans étonnement ces membres si purement dessinés que le sang ne colore pas. Placés dans la région réservée aux demi-dieux, ils ne vivent pas, ne respirent pas comme nous. Pourvu que leur visage exprime clairement le caractère des œuvres qu'ils ont laissées, nous demeurons satisfaits. Aussi l'*Apothéose d'Homère* a-t-elle réuni les suffrages de tous les juges compétents. Toutes les objections sont réduites à néant par la grandeur de la pensée, par la grandeur du style. L'auteur a tiré un excellent parti du sujet qu'il avait accepté. N'eût-il écrit que cette page, il serait sûr de garder longtemps un rang glorieux.

La *Stratonice* est, à coup sûr, traitée avec une rare délicatesse. Tout le monde rend justice à la finesse des détails, à l'expression des physionomies. Le dirai-je pourtant ? cette composition si justement applaudie me paraît pécher par

l'exagération des qualités les plus excellentes. Stratonice, si gracieusement drapée, détourne la tête avec autant de malice que de pudeur. Érasistrate, qui tâte le pouls du malade, regarde le fils de la femme du roi avec une attention très-vraie sans doute, mais que le peintre aurait pu exprimer plus simplement. Quant au roi agenouillé devant le lit de son fils, sa pantomime a quelque chose de théâtral. Il y a dans sa douleur autant de pompe que d'énergie. Ainsi ces trois personnages, plus simplement conçus, seraient plus vrais, et le défaut que je signale nous frappe d'autant plus vivement, qu'il se rencontre dans une scène empruntée à l'histoire de l'antiquité. Pour tous ceux qui ont vu les *Noces aldobrandines* et les peintures d'Herculanum et Pompeï, il demeure prouvé que les peintres grecs, quelle que fût la nature des sujets, ne s'écartaient jamais de la simplicité. Lors même que nous n'aurions pas le témoignage de Pline, le musée de Naples suffirait pour établir victorieusement ce que j'avance. Je m'étonne que M. Ingres, qui a vécu si longtemps dans le commerce de l'antiquité, ait pu traiter le sujet de *Stratonice* dans un style si éloigné du style grec. Les détails de l'ameublement et l'architecture, excellents en eux-mêmes, sont beaucoup trop multipliés, et détournent l'attention des personnages. Il faut être archéologue pour se complaire dans l'étude de ces détails : le goût le plus indulgent conseillait d'en sacrifier au moins la moitié.

Angélique et Roger, Françoise de Rimini, compositions pleines d'énergie, attestent chez M. Ingres une souplesse de talent qui se prête à tous les genres. Je sais qu'on peut reprocher à Angélique d'exprimer plutôt une langueur voluptueuse que la souffrance et le désespoir ; mais il y a dans son beau corps tant de mollesse et d'abandon, que le regard enchanté oublie de chercher la trace de ses an-

goisses. Quant à Roger, c'est un chevalier bien digne de délivrer la belle Angélique. A cheval sur le fabuleux hippogriffe, armé d'une épée plus longue qu'une lance, il est merveilleux d'élégance et d'énergie. — Je regrette que M. Ingres n'ait pas traduit littéralement le récit de *la Divine Comédie,* et n'ait pas exprimé avec le pinceau les paroles si touchantes du poëte florentin. Françoise, en racontant sa mort et la mort de son amant à Dante conduit par Virgile, dit simplement : « Tout tremblant, il me baisa la bouche, et ce jour-là nous ne lûmes pas davantage. » M. Ingres, au lieu de réunir les deux amants dans un mutuel baiser, nous offre une jeune femme qui détourne à demi la tête et abandonne son cou aux lèvres de son amant. Combien les simples paroles du poëte florentin sont plus éloquentes ! La vengeance terrible qui menace les deux amants, facile à comprendre dans le texte de *la Divine Comédie,* a lieu de nous étonner dans le tableau. Françoise ne paraît pas assez coupable pour mériter la mort.

Il me reste à parler des portraits de M. Ingres. Le portrait de M. Bertin, si habilement gravé par M. Henriquel Dupont, est un chef-d'œuvre de vérité. Il est permis de blâmer l'attitude du modèle; mais, l'attitude une fois acceptée, il faut admirer sans restriction l'énergie de l'expression : les yeux regardent, la bouche parle, les mains frémissent en se contractant sur les genoux. Le portrait de M. Molé n'est pas moins fidèle. Le portrait de Mme d'Haussonville, bien que traité avec une grande habileté, donne lieu à deux reproches : le modèle n'est pas heureusement posé, et puis le ton de la robe est trop voisin du ton de la cheminée. En pareil cas, si la réalité n'est pas harmonieuse, le peintre ne doit pas hésiter à la modifier. Le portrait de Mme Rothschild est charmant de tous points. Le visage et les mains sont d'une vérité frappante; la figure est bien posée, et l'é-

toffe n'est pas moins vraie que la chair. Ainsi dans ce genre, que la foule prend pour un genre secondaire, M. Ingres a prouvé que l'imitation d'une figure unique peut s'élever jusqu'aux proportions d'une véritable création. Titien et Van Dyck l'avaient prouvé depuis longtemps; mais il n'était pas inutile de renouveler la démonstration, car, de nos jours, la plupart des peintres ne voient dans un portrait que la transcription servile de la réalité, et ne comprennent pas qu'il est possible d'agrandir le modèle sans le dénaturer.

Quelle sera la place de M. Ingres dans l'histoire de l'école française? A-t-il marqué son passage par une action salutaire? a-t-il réussi à s'absorber dans l'école romaine? Trois questions qui se présentent naturellement et qu'il est facile de résoudre en peu de mots. M. Ingres occupe dès à présent, et gardera sans doute, une place glorieuse dans l'histoire de l'art français; car ses compositions, sans être nombreuses, nous ont donné la mesure de ses facultés. Il n'a épargné ni temps ni veilles pour exprimer complétement sa pensée, et peu d'hommes parmi nous peuvent se vanter d'un tel courage, d'une telle persévérance. Son passage a été marqué par une action salutaire; car il a soutenu le culte de la beauté, le culte des lignes harmonieuses contre ceux qui voulaient réduire la peinture à l'imitation de la pantomime et ne tenir aucun compte des leçons du passé. Sans accepter dans toute sa rigueur la doctrine qu'il professe depuis un demi-siècle, je crois fermement qu'il a servi les intérêts de l'art par l'énergie, par l'exagération même de sa volonté. Il n'a jamais fléchi, jamais varié. Ce qu'il rêvait, ce qu'il souhaitait il y a cinquante ans, il le souhaite, il l'enseigne encore aujourd'hui. La beauté conçue selon les données de Phidias et de Raphaël, voilà le but de son enseignement. Est-il possible d'en marquer un plus noble et plus glorieux dans le domaine esthétique?

Qu'il ait méconnu Titien et Rubens, je ne songe pas à le contester; mais je le remercie d'avoir persévéré dans la voie qu'il avait choisie et d'avoir entraîné sur ses traces plus d'un esprit ingénieux qui, faute d'un guide sûr, se serait fourvoyé. Ceux mêmes qui n'acceptent pas, qui n'appliquent pas sa doctrine, sont obligés de reconnaître l'élévation de ses principes. Si cette doctrine en effet ne contient pas la peinture tout entière, il faut bien avouer qu'elle renferme une des parties les plus difficiles de l'art, et peut-être la seule qui se puisse enseigner; car le maître peut guider la main, et ne peut indiquer la vraie couleur du modèle à l'œil qui ne sait pas voir. M. Ingres a-t-il réussi à s'absorber dans le chef de l'école romaine? L'analyse de ses œuvres répond à cette question. Dans la peinture chrétienne comme dans la peinture païenne, il n'a pu abdiquer l'indépendance de sa pensée. Il avait beau s'humilier, s'agenouiller devant le maître : sa pensée personnelle prenait possession de la toile et menait son pinceau hors des lignes déjà tracées. Il voulait recommencer le passé, vivre d'une vie qui ne fût pas la sienne, et sa pensée le ramenait malgré lui dans le présent. C'est un étrange spectacle et qui pourtant s'est déjà présenté plus d'une fois. M. Ingres n'est pas le premier qui, dans le domaine de l'art, ait voulu rebrousser chemin au lieu de marcher en avant; mais un tel projet ne peut s'accomplir, lorsqu'il est conçu par un esprit capable de vivre par lui-même. Il n'est permis qu'aux esprits médiocres de s'absorber dans le passé : c'est pourquoi M. Ingres, malgré sa ferme volonté de suivre pas à pas le chef de l'école romaine, n'a pas réussi dans son entreprise. En dépit de sa docilité, il est demeuré lui-même, et cet échec glorieux n'était pas difficile à prévoir.

1851.

VIII

M. CALAMATTA

LE VŒU DE LOUIS XIII.

Le Vœu de Louis XIII, lorsqu'il parut au Louvre, excita une admiration générale; chacun se plut à reconnaître la grandeur et la sévérité du style qui recommande cet ouvrage. Malheureusement le tableau de M. Ingres n'est plus aujourd'hui sous nos yeux; c'est donc un vrai service que nous rend M. Calamatta en publiant la gravure du *Vœu de Louis XIII*. Cette œuvre savante, poursuivie avec une persévérance qui devient plus rare de jour en jour, mérite d'être examinée sérieusement. Mais pour bien comprendre le mérite du graveur, c'est-à-dire de l'interprète, il faut d'abord s'appliquer à pénétrer le rôle et l'intention du maître. C'est à cette condition seulement qu'il est permis de juger la fidélité de la traduction qui nous est donnée. Or, quel est aujourd'hui, quel a été depuis vingt ans le rôle de M. Ingres? quelle a été la volonté, l'ambition permanente, l'espérance courageuse de l'artiste éminent à qui nous devons *l'Apothéose d'Homère*, et *le Martyre de saint Symphorien?* que s'est-il proposé? quel devoir s'est-il prescrit? N'est-ce pas de ramener l'école française à la tradition italienne du seizième siècle? N'a-t-il pas prouvé en toute occasion qu'il se

croyait envoyé pour renouveler la chaîne des temps et pour reprendre l'œuvre du génie pittoresque à la mort de Raphaël? N'est-ce pas, pour lui et pour ses disciples fidèles, une vérité placée en dehors de toute controverse, que, depuis la mort prématurée de l'auteur des *Loges*, la peinture a toujours été dégénérant de plus en plus? Nous ne croyons pas nous tromper en affirmant que tous les principes professés par M. Ingres se réduisent à deux mots : continuer Raphaël. M. Ingres, en effet, considère comme non avenues toutes les grandes écoles de Venise, de Madrid et d'Anvers, ou plutôt il les signale à ses élèves comme de véritables fléaux. Il traite le Véronèse, Murillo et Rubens, comme les amants passionnés de l'antiquité grecque traitent le moyen âge. Toutes les transformations qui ont altéré la divine chasteté du pinceau de Raphaël ne sont, pour M. Ingres, que des accidents désastreux. Madrid et Anvers ont continué la débauche commencée par Venise. Les récompenses et les applaudissements prodigués à ces écoles égarées ne peuvent effacer la tache imprimée à leurs fronts. Le Véronèse, Murillo et Rubens sont marqués du sceau de l'hérésie. Le rôle pris par M. Ingres est-il le rôle le plus sage? Nous ne le pensons pas. Nous croyons sincèrement que si Raphaël revenait parmi nous, il ne recommencerait pas Raphaël. Puisqu'il est avéré que le divin auteur des *Loges* a profité des travaux exécutés par Michel-Ange dans la chapelle Sixtine, puisque, sans accepter comme vraie l'intervention de Bramante, nous sommes forcés de reconnaître un changement de style dans Raphaël à l'époque précise où le Buonarotti achevait ses fresques prométhéennes, n'est-il pas naturel, n'est-il pas logique de voir dans cette transformation volontaire le germe et le gage de toutes les transformations que Raphaël se fût imposées, s'il eût vécu au dix-neuvième siècle au lieu de vivre au seizième ? Puisqu'il a su voir dans

la Sixtine un enseignement, puisqu'il n'a pas dédaigné de recevoir une leçon du seul homme qui pût lutter avec lui, puisqu'il ne s'est pas enfermé dans la gloire qu'il avait conquise comme dans un cercle sacré, ne devons-nous pas croire qu'il aurait étudié les écoles de Venise, de Madrid et d'Anvers, comme il a étudié le peintre florentin? Assurément, il n'y a rien de hasardé dans cette conclusion. Les prémisses une fois posées, et les prémisses sont fournies par l'histoire, le respect de Raphaël pour les monuments pittoresques de Venise, de Madrid et d'Anvers se déduit avec une évidence irrésistible. Vainement objecterait-on que l'auteur de *la Transfiguration* et de *l'École d'Athènes* aurait été détourné de Murillo et de Rubens par l'amour de l'harmonie linéaire; cet argument n'a de valeur que pour ceux qui ne vont pas au fond de l'histoire. L'homme le plus richement doué, le plus persévérant, ne peut embrasser d'un regard toutes les parties de l'art qu'il a choisi. Après Orcagna, Masaccio et le Pérugin, Raphaël devait tenter, devait poursuivre l'harmonie linéaire. Après l'école romaine, Venise et Madrid devaient chercher la couleur en vue de la couleur elle-même. Maîtresse de la ligne et de la couleur, l'école d'Anvers devait se préoccuper de la réalité vivante et charnue. Or, ce qui s'est accompli par Venise, par Madrid et par Anvers, n'eût sans doute pas été pour Raphaël un symptôme de décadence et de dépérissement. Le peintre des *Loges*, qui a su modifier sa manière d'après la Sixtine, n'aurait vu dans ces transformations que l'évolution logique de l'imagination humaine. Il est donc vrai que M. Ingres contredit Raphaël en le continuant. Toutefois la réaction linéaire tentée par M. Ingres n'est pas sans utilité. Loin de là, elle nous semble appelée à exercer sur l'école française une influence salutaire. Cette influence se manifestera d'abord par des œuvres maniérées; les disciples iront au delà de la parole du maître

et tueront la chair pour épurer le contour. Mais après l'attiédissement de la première ferveur, après l'oubli légitime de ces œuvres sans inspiration et sans vie, il restera, pour féconder l'avenir de notre école, le respect de la ligne qui s'affaiblissait de jour en jour, et qui paraissait menacé d'une complète abolition. Pour estimer M. Ingres, pour mesurer la valeur de l'école qu'il a fondée, il est donc indispensable de tenir compte du temps où il est venu. Les études historiques de la restauration, en élargissant le cercle des spéculations littéraires, en agrandissant le champ de la poésie ont certainement rendu au génie français un véritable service. Mais en même temps qu'elles fondaient l'impartialité, elles excitaient chez les jeunes esprits une ardeur cosmopolite. Savoir et choisir devint bientôt, pour le plus grand nombre, un symbole d'invention. David avait tenté de naturaliser la statuaire sur la toile; il avait combattu pour la forme abstraite. La génération nouvelle chercha dans le passé une école qui se pliât mieux à l'expression des scènes historiques; elle trouva sur sa route les maîtres de Venise et d'Anvers, et oublia bientôt la ligne et la forme pour la couleur égoïste. Elle ne jura plus que par le Véronèse et Titien, par Rubens et Rembrandt, et ne parut pas soupçonner que ces maîtres illustres étaient vrais avant d'être éclatants. Peu à peu l'étoffe et l'armure acquirent une telle importance, que l'homme fut à peine compté pour quelque chose. Le fer et le velours suffisaient à l'admiration de la foule, et la peinture allait tomber dans une honteuse puérilité, lorsque M. Ingres, qui depuis longtemps luttait pour la ligne, réussit à fonder sa popularité par des œuvres glorieuses. *L'Apothéose d'Homère* et *le Vœu de Louis XIII* étaient et sont demeurés des arguments victorieux. De pareils chefs-d'œuvre, enfantés par la seule puissance du dessin, devaient ramener à la sagesse les disciples du Véronèse

et de Rubens, et, sans les détrôner, les faisaient mieux comprendre; car nous ne croirons jamais que le culte d'un maître soit la négation d'un autre.

Mais nulle part la réaction tentée par M. Ingres ne s'est accomplie avec plus de grandeur et d'utilité que dans la peinture religieuse. Nulle part, en effet, l'harmonie linéaire n'avait un aussi beau rôle à jouer. A Dieu ne plaise que nous contestions la valeur des compositions religieuses de Murillo; nous ne pourrons jamais oublier *la Sainte Famille*, qui suffirait seule à illustrer, dans toute l'Europe, la galerie du maréchal Soult. Nous avons toujours présente à la pensée la naïveté grave de la jeune Marie, l'ardente virginité de son visage, la santé radieuse de Jésus, la soumission triomphante de Joseph. Ce n'est pas nous qui reprocherons à Murillo l'accent andaloux de cette admirable Sainte Famille. Tout en reconnaissant l'origine pittoresque de Jésus et de Marie, nous ne pouvons nier la divine extase qui éclaire le visage de la prédestinée. S'il était donné à la beauté humaine d'annoncer la beauté céleste, assurément la madone de Murillo nous expliquerait la mère de l'Enfant-Dieu. Mais cependant il est permis sans injustice d'insister sur le caractère voluptueux de cette madone. La mère de Jésus dans cette toile de Murillo, bien que voilée d'une sainte pudeur, bien que ses regards soient tout entiers à son enfant, éveille dans l'âme du spectateur plus d'un désir tumultueux. Elle est pleine de grâce et de chasteté; mais sa peau est si ardente et si colorée, le sang qui circule dans ses veines est si abondant et si rapide, ses yeux ont tant de feu, que, malgré lui, le spectateur se surprend à oublier la mère pour ne plus se rappeler que la femme. Faut-il conclure de cette impression que la madone de Murillo n'est pas complétement belle? Faut-il incriminer comme mesquine, cette figure qui n'enchaîne pas l'admiration et ne défend pas le

désir? Les principes absolus de la beauté se prononceraient pour l'affirmative. Mais il nous semble raisonnable de distinguer dans la Vierge de Murillo la beauté divine qui se compose de l'expression, de l'attitude, et la beauté humaine, la beauté voluptueuse, qui s'explique par la couleur, par le ton ardent des chairs, par l'accent andaloux des lèvres et du regard. Si cette distinction est fondée, comme nous le croyons, Murillo n'est pas demeuré au-dessous du sujet qu'il avait choisi; mais il a trouvé dans le ton du modèle qui posait devant lui, un charme qui l'a détourné de l'harmonie linéaire, et qui trouble chez le spectateur l'impression religieuse. Si l'âme, en présence de *la Sainte Famille* espagnole, ne s'élève pas sans tumulte aux régions de l'extase religieuse, ce n'est donc pas la faute du peintre, mais bien la faute du climat où il a vécu. Si la couleur eût été moins chaude, la ligne serait plus pure.

L'école flamande, qui procède directement de Venise, satisfait-elle mieux que l'école espagnole aux conditions de la peinture religieuse? L'objection soulevée par Murillo ne s'adresse-t-elle pas à Rubens avec une égale justesse? Nous nous décidons hardiment pour l'affirmative. Malheureusement les grandes compositions religieuses de Rubens ne sont pas en France; et malgré l'énergie et la précision des gravures qui nous les ont révélées, les admirateurs de Rubens, qui ont pu contempler *la Descente de croix* dans la cathédrale d'Anvers, auront toujours le droit de nous dire que les gravures les plus parfaites ne sont que des traductions. La galerie biographique de Marie de Médicis nous explique bien toutes les qualités générales de la peinture de Rubens, mais ne montre pas le style du maître dans les sujets bibliques. Une admirable esquisse de *Sainte Famille*, l'un des morceaux les plus précieux du cabinet de Sébastien Érard, nous met sur la voie de la solution que nous

cherchons. Une *Sainte Famille*, exécutée dans les proportions de la nature par le chef de l'école flamande, et possédée aujourd'hui par M. Boursault, diamant inestimable que le Musée n'a pas osé acquérir, ne laisse aucun doute dans l'esprit de ceux qui ont pu l'étudier. Assurément cette composition est d'un style plus pur et plus élevé que les naïades et les tritons qui décorent les murs du Louvre. Ceux qui ne connaissent de Rubens que ses œuvres historiques sont loin de le connaître tout entier, et ne peuvent soupçonner la majesté dont il a su empreindre *la Sainte Famille* dont nous parlons. Mais pourtant nous serions injuste, nous protesterions contre l'évidence, si nous refusions d'avouer que, dans ce morceau même, il est facile de retrouver la réalité charnue qui distingue toutes les œuvres du maître. Cette réalité, quoique moins énergique dans *la Sainte Famille*, est cependant assez prononcée pour entamer le caractère idéal du sujet. La Vierge et l'enfant sont d'une beauté admirable ; mais la beauté de ces deux figures touche de trop près à la terre pour ravir l'âme aux régions divines. Le spectateur ne se lasse pas d'étudier les contours et les plans de Jésus et de Marie ; mais son extase ne peut aller jusqu'à l'enthousiasme religieux. S'il n'a pas encore rencontré deux figures pareilles, ce bonheur ne lui semble pas impossible ; car il sent que ces deux figures vivent et respirent comme les hommes qu'il a vus.

Seule dans l'histoire, l'école romaine satisfait à toutes les conditions de la peinture religieuse : elle n'a pas, et nous nous empressons de le reconnaître, la réalité flamande. Elle ne peut lutter par l'éclat de la couleur ni avec Titien ni avec Murillo ; mais elle domine Venise et Madrid par l'harmonie linéaire. C'est à ce mérite qu'il faut rapporter la supériorité des compositions religieuses de l'école romaine. Pour tout homme habitué à l'étude de la nature

vivante, il est clair que les madones de Raphaël ne vivent pas et ne pourraient vivre; il est clair que ces lèvres si fines et si pures ne pourraient parler, que ces yeux si chastement voilés ne pourraient regarder; ces joues, dont les contours nous frappent d'admiration, ne sont pas échauffées par le sang de nos veines. Tout cela est très-vrai, et c'est pour cela cependant que Raphaël est le prince des artistes religieux; car si la vie est impossible aux figures qu'il a créées, ce n'est pas parce qu'il a omis étourdiment un ou plusieurs des éléments de la vie, mais bien parce qu'il a simplifié, par sa volonté toute-puissante, la forme sous laquelle la vie nous apparaît. Pour soumettre à l'harmonie savante des lignes qu'il a rêvées l'ensemble du visage humain, il élimine tous les détails que la nature nous présente, dont la vie, proprement dite, ne peut se passer, mais qui, dans le sens pittoresque, ne sont pas absolument nécessaires. Il éteint la couleur qui signifie la force et la santé, il arrondit les plans musculaires qui expliquent et produisent le mouvement, il efface les plis des paupières; mais cette perpétuelle simplification des lignes de la figure humaine, loin d'accuser l'ignorance et l'impéritie de l'artiste, signifie seulement qu'il a rêvé, qu'il réalise une forme plus pure, plus élevée que la forme humaine; il abrége parce qu'il sait, il simplifie parce qu'il généralise. Aussi toutes les madones de Raphaël parlent à l'âme, au lieu de réjouir les yeux. Il règne dans les yeux de ses vierges divines tant d'innocence et de sérénité, que la vie, en les atteignant, semblerait les profaner. Elles sont incapables de se mouvoir; mais la mobilité n'est pas nécessaire à leurs célestes rêveries. L'air qu'elles respirent n'est pas celui que nous respirons. Les paroles que leur bouche prononce ne font pas le même bruit que nos paroles. Quoiqu'elles ressemblent aux femmes de la terre, nous comprenons qu'elles ne sont pas nées parmi nous.

M. Ingres, en essayant de nous ramener à l'école romaine, s'est donc trouvé porté naturellement vers la peinture religieuse. Il s'est trompé en généralisant une vérité particulière ; il a méconnu l'histoire de l'art qu'il professe en voulant imposer le style romain à tous les sujets que l'imagination humaine peut concevoir et tenter de réaliser par la couleur. Mais dans l'ordre des idées religieuses, il a dû avoir et il a eu en effet une grande supériorité sur les amants de Venise et d'Anvers. *Le Vœu de Louis XIII,* que M. Calamatta vient de graver, suffirait seul à prouver ce que nous avançons. Cette composition se divise naturellement en trois parties bien distinctes, le roi, la Vierge et les Anges. Il s'agissait d'exprimer dans le visage du roi la ferveur et l'espérance ; il fallait trouver pour Louis XIII suppliant une attitude qui sût concilier la majesté royale et l'humilité chrétienne. La tâche était difficile; nous croyons que M. Ingres n'est pas demeuré au-dessous de l'entreprise qu'il avait acceptée. Le manteau royal est drapé avec une simplicité abondante. L'attitude de Louis XIII exprime bien la résignation et la prière. Le sceptre et la couronne qu'il tient dans ses mains et qu'il offre à Marie, caractérisent nettement le sujet de son vœu. Ce qui semblait à craindre, ce que M. Ingres a su éviter avec un rare bonheur, c'était l'emphase. Un artiste vulgaire, préoccupé de l'éclat du velours ou de l'achèvement puéril des broderies du manteau, du modelé systématique des plans du visage, ou de la précision patiente des mains qui offrent à Marie le sceptre et la couronne de France, n'aurait pas trouvé le mouvement que M. Ingres a donné à cette figure. Il n'était permis qu'à une intelligence profondément pénétrée de la dignité du sujet, de concilier, par une merveilleuse habileté, l'élan du chrétien et la grandeur du roi. Or, M. Ingres n'a méconnu aucune de ces deux conditions qui nous semblent impé-

rieuses. Il n'a pas fait de Louis XIII un martyr qui monte aux cieux, mais un roi devant qui les cieux s'entr'ouvrent; il n'a pas cru que la piété du monarque l'obligeât à modérer le mouvement de la figure : il a voulu que l'attitude fût digne des lèvres qui prient, et il a donné au geste de Louis XIII une ampleur majestueuse. Nous ne croyons pas possible d'obtenir plus simplement l'effet que M. Ingres s'est proposé; le personnage est bien ce qu'il devait être : il est vrai, sans être en scène, et ce mérite est, selon nous, inappréciable.

La Vierge, qui abaisse ses regards sur le roi suppliant, est d'un grand caractère. La sévérité de sa physionomie ne contredit pas les traditions de l'école romaine. Ce serait une étrange méprise que de chercher sur le visage de cette femme divine la grâce et la candeur qui rayonnent dans les Vierges de Raphaël. Raphaël n'avait à exprimer que le bonheur de la maternité; M. Ingres devait peindre sur la figure de Marie l'intelligence à côté de la pureté, la force à côté de l'indulgence. La tradition romaine, comme toutes les traditions bien comprises, accepte et prescrit la modification que nous signalons. Quoique le type des madones de Raphaël soit d'une beauté admirable, ce type ne renferme pas l'élément que M. Ingres devait mettre en relief, je veux dire la force indulgente. L'artiste romain, qui a multiplié avec une fécondité si prodigieuse le visage de la Vierge divine, ne s'est jamais proposé le même but que le peintre français; il serait donc injuste, il serait déraisonnable de demander à M. Ingres pourquoi il s'est cru autorisé à changer le type de Marie. Il ne faut pas oublier que Marie, dans *le Vœu de Louis XIII*, accepte l'offrande du royaume de France, et qu'elle promet au monarque suppliant de le soutenir dans les épreuves qui lui sont réservées. La force empreinte sur le visage de la Vierge n'est pas une

faute; mais une nécessité. Ne pas deviner les motifs qui ont décidé M. Ingres à modifier le type de l'école romaine, c'est ne pas comprendre le sujet traité par le peintre français. Il faut louer M. Ingres d'avoir accepté franchement toutes les difficultés de la composition qu'il avait entreprise; il faut le remercier de n'avoir pas reculé devant la violation apparente des traditions qu'il défend. Un homme qui n'eût pas pris au sérieux la mission que M. Ingres s'est donnée, aurait transporté sur une toile neuve une des madones du Vatican, et la foule n'eût pas songé à le blâmer. Cet emprunt était facile et ne prescrivait qu'une imitation patiente. Mais une pareille servilité ne pouvait convenir au chef de la réaction romaine, et M. Ingres l'a bien compris.

Les anges qui séparent Marie de Louis XIII, participent par le style de la force empreinte sur le visage de la Vierge. Leur attitude vivement accusée, leurs membres vigoureux, s'accordent bien avec la sérénité sévère de la figure qui les domine. S'ils ne sont pas pareils aux anges des Loges, c'est que Marie elle-même a changé d'expression. Ceci est une question de bon sens.

La Vierge n'offrait pas les mêmes difficultés que le roi. Mais les problèmes à résoudre, bien que différents, n'étaient pas d'une moindre importance. Si en effet l'étoffe des draperies était d'une trame uniforme, si les plans et les contours du visage éclairés plus franchement indiquaient au graveur, d'une façon plus nette, les procédés à suivre, il y avait cependant plus d'un écueil à éviter. Rien, dans la gravure de la Vierge, ne pouvait se faire à demi; la tricherie, même la plus légère, devenait une faute grave; il s'agissait de modeler, au grand jour, le visage, les mains et les draperies de cette figure, et surtout de respecter le type choisi par le peintre, de reproduire scrupuleusement la

force indulgente empreinte dans les traits de la mère divine. Cette tâche, M. Calamatta l'a dignement remplie. Dans le front, les joues et le cou de la Vierge, il a sagement évité les tailles systématiques, militairement alignées, qui abolissent les contours en imposant à toutes les parties de la forme humaine une symétrie sans valeur et sans signification. Les mains se peuvent comparer aux meilleures de l'école romaine. Quant aux yeux de la Vierge, pour les juger, pour les bien comprendre, il est nécessaire de se rappeler le sentiment que M. Ingres a voulu peindre sur le visage de la Vierge. Si l'on y cherchait la grâce demi-divine, demi-maternelle que Raphaël a donnée à toutes ses madones, on serait condamné au désappointement. Mais tel n'a pas été le but de M. Ingres. Si l'on veut bien ne pas oublier la force indulgente que l'auteur s'est proposé d'exprimer, il n'y a plus rien de singulier dans les paupières de cette figure. L'ampleur des orbites et la courbe décrite par les sourcils se déduisent naturellement de l'intention même qui est exprimée dans le visage. La sérénité virginale et divine ne régnant plus sans partage sur le front de Marie, il n'y a pas lieu à s'étonner que le regard soit modifié selon la donnée choisie par le peintre. Les draperies sont d'un beau jet et traduisent bien le nu qu'elles enveloppent ; les plis sont rares et divisés grandement. L'enfant est un vrai chef-d'œuvre. La tête, le torse et les membres défient l'analyse la plus patiente, et satisferont, nous en sommes sûr, les yeux les plus exercés. Pureté, jeunesse, rien n'y manque. Chaque morceau pris en lui-même est traité avec la même perfection, et tous les morceaux pris ensemble s'accordent harmonieusement.

Nous sommes heureux de retrouver dans la gravure de M. Calamatta les qualités qui distinguent M. Ingres. La tête, les mains et les vêtements de Louis XIII sont traités avec une

simplicité pleine d'élégance ; les mains surtout sont dessinées avec une précision à laquelle nous ne sommes pas habitués. L'étoffe et les ornements du manteau se détachent hardiment sur le fond de la planche, mais ne distraient pas l'attention. La dentelle qui couronne le manteau et le satin des manches sont d'une légèreté au-dessus de tout éloge. Nous ne croyons pas que l'auteur du *Vœu de Louis XIII* ait rien à regretter dans le dessin de cette figure. Le burin a suivi le pinceau pas à pas, avec une fidélité religieuse. Dans la gravure et dans le tableau, c'est là même résignation, le même élan, la même ferveur. Il est évident pour nous, il sera évident pour tous les esprits attentifs, que M. Calamatta s'est profondément pénétré de la pensée du peintre, qu'il est monté jusqu'à la source même de cette belle composition, qu'il s'est inspiré de la croyance religieuse, sans laquelle ce tableau ne serait pas. Nous avons beau regarder pour la vingtième fois tous les détails du roi agenouillé, il nous est impossible de découvrir un seul point où le burin ait bronché. La patience et le savoir du graveur ont tenu bon jusqu'au bout ; il ne s'est reposé qu'après avoir épuisé la lutte, après s'être assuré que les procédés de son art ne lui permettaient rien au delà. Ce que nous ne saurions trop louer dans cette figure, c'est la sobriété ; dans les moyens employés par M. Calamatta, il n'y a pas trace de charlatanisme. Il est vrai que la manière de M. Ingres se prêtait moins facilement que l'œuvre d'un coloriste à l'application des méthodes fondées sur la supercherie ; il est vrai que l'opposition brutale du noir et du blanc, si applaudie dans la plupart des gravures contemporaines, eût contredit manifestement le style et la gamme du maître. Mais toutes ces considérations, quoique justes en elles-mêmes, eussent été méconnues par un graveur du second ordre. M. Calamatta a cherché l'effet dans la reproduction fidèle du tableau de

M. Ingres, et son espérance n'a pas été déçue. Il n'a voulu que le possible, et il a réalisé tout ce qu'il voulait. Son Louis XIII est une belle et simple figure, purement dessinée, et colorée autant qu'elle doit l'être pour s'accorder avec le reste de la composition.

Les anges qui relèvent la draperie de l'autel à droite et à gauche offrent de bonnes lignes et sont modelés avec fermeté. Nous remercions M. Calamatta d'avoir traité ces deux figures avec le même soin que le roi et la Vierge. Dans une composition bien ordonnée, rien n'est à négliger; chaque partie, si elle est vraiment à sa place, concourt efficacement à l'effet général de l'œuvre; négliger une partie, la traduire avec une demi-fidélité, c'est donc nuire à l'effet général. M. Calamatta l'a bien compris, il est évident que son zèle n'a pas fléchi. S'il a failli, ce n'est pas volontairement. L'avant-bras gauche de l'ange placé à la gauche du spectateur n'a pas une épaisseur suffisante. Il ne faut pas une grande clairvoyance pour apercevoir cette faute; mais nous sommes sûr que M. Calamatta l'a commise à son insu. Il s'est trompé sur le sens à donner aux tailles de ce morceau; et quand il s'en est aperçu, il était trop tard pour réparer son erreur. Il eût fallu effacer les tailles faites en diminuant l'épaisseur du cuivre, et cette rature eût peut-être compromis le tirage de la planche. Le reste de la figure est irréprochable. Je dois blâmer avec la même franchise l'un des deux anges qui tiennent l'écusson où est inscrit le vœu de Louis XIII, et c'est encore l'ange placé à la gauche du spectateur. Les plans de cette figure ne sont pas modelés avec la même fermeté que le reste de la gravure. Il est probable que la place de cet ange avait été réservée sur le cuivre, et que M. Calamatta n'a commencé à le graver qu'après avoir tiré déjà plusieurs épreuves d'essai. En divisant les plans de cette figure, il ne s'est pas

rendu compte de la valeur qu'il devait leur donner. Il a indiqué les contours trop vaguement, et le travail une fois achevé, il n'a pas été possible de corriger les résultats obtenus. Mais il y aurait plus que de l'injustice à insister sur les deux fautes que nous venons de signaler. Les gravures les plus justement célèbres n'échapperaient pas à des remarques du même genre. Quand il s'agit de tailler le cuivre, la volonté ne s'accomplit pas aussi librement que sur la toile. Le cuivre une fois entamé garde les sillons tracés par le burin; essayer de les effacer, c'est jouer gros jeu. M. Calamatta a donc bien fait de nous livrer son œuvre telle que nous la voyons; employer son temps à se rendre littéralement irréprochable eût été de sa part une coupable pusillanimité. Il a eu raison de ne pas tenter la perfection absolue.

D'ailleurs, outre la pureté du dessin, une qualité non moins précieuse recommande encore la gravure du *Vœu de Louis XIII*, je veux parler de l'harmonie. C'est à l'harmonie qu'il faut rapporter la meilleure partie de l'effet produit par cette composition. La précision des contours, si complète qu'elle fût, ne suffirait pas seule à nous satisfaire. Les yeux, s'ils ne rencontraient pas des valeurs de ton habilement ordonnées, ne sauraient où se reposer et s'irriteraient par la distraction. La gravure de M. Calamatta ne laisse rien à désirer de ce côté. Toutes les figures sont baignées dans une commune lumière, mais éclairées selon la place qu'elles occupent. Grâce à l'harmonie des tons employés par le graveur, le regard embrasse en un instant l'espace entier de la composition. L'hésitation et l'inquiétude sont impossibles. Ceci est un grand bonheur; mais il n'est donné de l'atteindre qu'à la science consommée.

L'œuvre de M. Calamatta mérite à plusieurs titres l'admiration et les applaudissements de la critique. Non-seulement

c'est une belle œuvre, une grande composition bien comprise et bien rendue, pure, harmonieuse; mais encore c'est l'accomplissement d'une volonté persévérante. Il n'a pas fallu moins de sept années pour mener à bonne fin cette courageuse entreprise. Si nous voulons que la gravure multiplie les meilleures pages des grandes écoles, et déroule à nos yeux la série des inventions enfantées par les générations qui nous ont précédés, c'est un devoir impérieux d'encourager publiquement ceux qui se dévouent, comme M. Calamatta, à traduire les maîtres. Pas un des procédés que l'industrie moderne a mis à la mode depuis quelques années ne peut lutter avec la gravure pour la reproduction des œuvres savantes. Sans méconnaître le mérite relatif de ces procédés, il faut remercier les hommes qui ne reculent pas devant le sacrifice de plusieurs années, et qui ne perdent jamais de vue le but qu'ils ont choisi. De tels hommes sont rares; proposons-les pour modèles, et saluons par nos applaudissements chacune des œuvres qu'ils achèvent. Si nous réservions nos louanges pour les œuvres improvisées, la persévérance fléchirait bientôt, et l'art livré au caprice oublierait sa mission.

1837.

IX

PEINTURE MONUMENTALE

MM. EUGÈNE DELACROIX ET HIPPOLYTE FLANDRIN

Les peintures achevées récemment par MM. Eugène Delacroix et Hippolyte Flandrin méritent d'être étudiées avec le plus grand soin, et compteront certainement parmi les ouvrages les plus recommandables qui aient été exécutés en France depuis longtemps. Nous voyons avec plaisir que le ministère de l'intérieur et l'administration municipale ont enfin adopté le parti qui seul peut contribuer efficacement aux progrès de la peinture historique. Au lieu de demander à MM. Delacroix et Flandrin un tableau qui, en sortant de l'atelier, n'aurait peut-être jamais rencontré un jour convenable, le ministère et le conseil municipal ont voulu, pour la bibliothèque de la chambre des pairs et pour l'église Saint-Germain des Prés, des peintures monumentales, exécutées sur place, et par conséquent composées selon le jour qu'elles reçoivent. Nous les en félicitons sincèrement. Le bon sens et le goût réclamaient depuis longtemps ce qui vient enfin de s'accomplir. Assurément, nous ne prétendons pas que la peinture murale soit seule digne d'occuper l'attention publique : notre admiration pour l'art monumental ne nous empêche pas de reconnaître l'importance de la peinture

historique exécutée dans d'autres conditions ; mais il est impossible de visiter, d'étudier l'Italie sans arriver à la pensée que nous venons d'exprimer. Il est impossible de vivre avec les fresques romaines et florentines sans croire que la peinture murale est la première de toutes les peintures. Les tentatives faites en France pour inaugurer la peinture à fresque n'ont pas réussi, nous le savons, et nous ne songeons pas à le nier, mais, de bonne foi, que peut-on conclure de ces tentatives malheureuses contre la thèse que nous soutenons ? MM. Vinchon, Abel de Pujol et Guillemot ont-ils jamais eu la valeur d'un argument sérieux ? Les murailles de Saint-Sulpice sont couvertes d'œuvres sans nom, cela n'est que trop vrai ; mais croyez-vous que MM. Vinchon, Abel de Pujol et Guillemot eussent été mieux inspirés en peignant sur la toile qu'en peignant sur la muraille ? Nous ne voulons pas nous charger de la réponse. Tous ceux qui connaissent la valeur de ces trois noms répondront pour nous, et nous dispenseront d'insister. On a tenté ailleurs la peinture murale dans d'autres conditions qui, à notre avis, sont loin d'offrir les mêmes avantages que la peinture à fresque. Les peintures de la Madeleine sont exécutées à la cire par le même procédé, ainsi que celles de Saint-Merry et de Saint-Severin. Les œuvres dont nous avons à parler aujourd'hui appartiennent à la même classe. Quelle que soit notre estime, notre admiration pour ces œuvres qui se recommandent par des qualités si éclatantes et si diverses, nous regrettons sincèrement que les architectes chargés de préparer les murailles où MM. Delacroix et Flandrin devaient écrire leur pensée ne leur aient pas offert l'occasion de peindre à fresque. La coupole peinte par M. Delacroix à la bibliothèque de la chambre des pairs appartient à l'art monumental par le caractère de la composition ; mais elle se compose de plusieurs fragments exécutés sur toile et réunis

sur place. Lors même que M. Delacroix eût voulu adopter un autre parti, peut-être eût-il été forcé d'y renoncer, car M. Gisors, en agrandissant la chambre des pairs, ne semble pas avoir pensé à la peinture. Il a distribué la lumière de telle sorte, qu'il eût été à peu près impossible de peindre sur place ce que M. Delacroix a si heureusement peint dans son atelier. Quant à M. Flandrin, il avait à sa disposition deux murailles parfaitement éclairées; M. Baltard pouvait lui offrir l'occasion de peindre à fresque; il a mieux aimé piquer la pierre et la recouvrir d'une couche de stuc. Malgré le succès obtenu par M. Flandrin, nous persistons à penser que la fresque eût été préférable, et nous croyons que la peinture à la cire, bien qu'exempte des reflets de la peinture à l'huile, atteint difficilement le calme et la sérénité qui font de la fresque la forme la plus parfaite de la peinture monumentale.

Ce qu'il y a d'excellent dans la peinture murale, c'est qu'elle donne à celui qui la pratique une gravité, une élévation qu'il n'eût peut-être jamais rencontrée en peignant des tableaux isolés qui peuvent à chaque instant changer de place et de jour. A proprement parler, la peinture murale doit être considérée comme un moyen d'éducation pour le peintre qui s'en occupe, et l'on peut affirmer sans crainte que tous ceux qui se sont livrés à cette branche de l'art, lorsqu'ils s'y étaient préparés par des études suffisantes, ont été étonnés de leurs progrès et ont trouvé dans cette application de leur savoir des ressources inattendues. Il est inutile d'insister sur la nécessité des études préliminaires. Il est évident que, pour aborder la peinture murale, il faut avoir vécu familièrement avec les maîtres de l'école italienne, car ces maîtres illustres peuvent seuls nous initier au vrai style de l'art monumental. Il y a dans les autres écoles des mérites que nous apprécions pleinement, pour lesquels

nous professons une admiration sincère. Cependant lorsqu'il s'agit de peinture murale, nous croyons qu'il vaut mieux consulter Raphaël ou Titien que Rubens, Velasquez ou Albert Durer.

M. Delacroix, qui a souvent montré pour l'école flamande autant de passion que pour l'école vénitienne, a eu le bon goût, en peignant sa coupole, de préférer les enseignements de cette dernière école. Étant données les études qu'il a faites depuis vingt ans, il ne pouvait choisir plus heureusement. En essayant de suivre les préceptes de l'école romaine ou de l'école florentine, il eût peut-être surpris l'approbation de quelques juges systématiques, mais il eût fait violence à toutes ses habitudes, et n'eût pas conservé l'indépendance et la franchise qui forment la meilleure partie de son talent. Il n'a pas été moins heureux dans le choix du sujet. Il doit à *la Divine Comédie* son premier succès. Il y a vingt-quatre ans, il a débuté avec éclat en nous montrant Dante et Virgile, et cette toile est aujourd'hui un des ornements de la galerie du Luxembourg. M. Delacroix, guidé sans doute par la reconnaissance, a cherché dans *la Divine Comédie* le sujet d'une nouvelle composition, et sa pensée s'est arrêtée sur le quatrième chant de *l'Enfer*. Dante conduit par Virgile pénètre dans une vallée où se trouvent réunis les poëtes, les philosophes et les guerriers les plus illustres de l'antiquité. Cette donnée convient parfaitement à l'art monumental. Elle se recommande à la fois par la grandeur et par la simplicité. M. Delacroix eût trouvé sans peine dans *la Divine Comédie* plus d'une scène tragique. Il a compris que de pareilles scènes ne conviennent pas à la décoration d'une bibliothèque, et malgré sa prédilection habituelle pour les compositions dramatiques, il a préféré avec une rare clairvoyance le quatrième chant de *l'Enfer*. Nous croyons qu'il eût été difficile de faire un choix plus

heureux. Le groupe des poëtes, le groupe des philosophes, le groupe des guerriers, offrent en effet une variété de types qui se prête merveilleusement à la décoration d'une coupole.

Il y a quelques années, nous avons parlé des peintures exécutées par M. Delacroix dans le *Salon du Roi*, à la chambre des députés, et nous avons loué comme nous le devions, les rares qualités qui recommandent ce beau travail. Aujourd'hui nous sommes heureux de pouvoir signaler, dans la coupole de la chambre des pairs, un progrès éclatant. L'élégance et l'harmonie qui distinguent cette nouvelle composition lui concilieront de nombreux suffrages. L'auteur a su triompher habilement des difficultés que lui opposait la distribution de la lumière.

La nouvelle composition de M. Delacroix s'explique d'elle-même avec une clarté qui se rencontre assez rarement dans les travaux de cette importance; la plupart des personnages qui figurent dans cette coupole sont empruntés au quatrième chant de *l'Enfer*, et placés selon l'ordre indiqué par le poëte florentin. Le peintre a cru pouvoir ajouter à cette liste glorieuse quelques noms omis dans *la Divine Comédie*, et je suis loin de vouloir lui chercher querelle sur la valeur des noms qu'il a choisis. Sans doute, en se plaçant au point de vue catholique, en tenant compte surtout de l'état des croyances au quatorzième siècle, on pourrait demander comment Aspasie et Sapho se trouvent traitées par la volonté divine comme Aristote et Platon, comment une vie terminée par le suicide peut être jugée par la Souveraine Sagesse comme une vie consacrée aux plus hautes spéculations de la philosophie; mais je ne veux pas m'arrêter à ces questions qui relèvent plutôt de la théologie que de la critique proprement dite. Sans vouloir en contester la gravité, je ne crois pas qu'elles puissent être formulées dans

toute leur rigueur à propos de la composition que nous avons à juger. M. Delacroix a consulté sa fantaisie plutôt que les docteurs de l'Église, et vraiment je ne saurais le blâmer. Je laisse aux conciles futurs le soin de discerner la part d'erreur et la part de vérité qui se rencontrent dans cette coupole, et je me contente d'admirer la grandeur, la simplicité, l'élégance et la grâce qu'il a su donner aux différents personnages de sa composition. Le poëte florentin, tel qu'il nous l'a montré, ressemble au type populaire depuis longtemps. Je crois toutefois que M. Delacroix aurait bien fait de ne pas s'en tenir exclusivement à ce type consacré, dont l'authenticité est d'ailleurs fort contestable, et qu'il aurait pu tirer parti du portrait retrouvé, il y a quelques années, sous une couche de chaux, dans une prison de Florence. Ce dernier portrait, peint par Giotto, est antérieur, je le sais, à la composition de *la divine Comédie*. Il eût donc été nécessaire de lui donner quelques années de plus ; mais il possède une beauté qu'on chercherait vainement dans le masque désigné vulgairement sous le nom de l'Alighieri. Malgré ces réserves, je ne songe pas à nier le charme sévère que M. Delacroix a su donner au poëte florentin. Peut-être a-t-il craint de dérouter la plupart des spectateurs en profitant du document nouveau dont je parlais tout à l'heure ; peut-être a-t-il volontairement négligé cette découverte de l'érudition moderne, afin d'écrire plus lisiblement le nom du sublime visionnaire. Cependant le portrait attribué à Giotto est connu par la gravure, et, pour quelques-uns du moins, n'eût pas été une figure absolument nouvelle. Quant au Virgile qui précède et guide le poëte florentin, il reproduit assez fidèlement le buste placé dans le Musée du Capitole, et s'accorde très-bien avec l'idée qu'on peut se former du poëte romain par la lecture de ses ouvrages. Il y a dans son visage un mélange de grâce et de

sévérité qui reproduit clairement le caractère de son génie. Le groupe des poëtes à qui Virgile présente l'amant de Béatrix n'est pas conçu avec moins de bonheur. Le visage d'Homère respire une majesté divine. Peut-être serait-il permis de souhaiter, dans la draperie de ce personnage, un peu plus de fermeté; mais il est impossible de ne pas contempler avec plaisir son regard rayonnant et sa bouche frémissante. Horace, désigné par Dante sous le nom de satirique, a été reproduit par M. Delacroix selon la pensée de *la Divine Comédie*. Les Satires et les Épîtres d'Horace sont en effet la partie la plus originale de son génie, et le peintre a bien fait d'accepter le jugement prononcé par le poëte. Ovide et Lucain sont nommés dans *la Divine Comédie* sans aucune qualification spéciale. Le peintre avait donc toute liberté pour caractériser, selon sa pensée, la physionomie de ces deux personnages. En interprétant les portraits consacrés par la tradition d'après les renseignements que nous possédons sur la vie d'Ovide et de Lucain, il a su créer deux types empreints d'une véritable individualité, qui n'ont rien de vulgaire, rien d'emphatique, et qui soutiennent dignement la comparaison avec l'Homère et l'Horace dont nous venons de parler. Il y a sur ces quatre visages une curiosité sérieuse dont l'expression varie selon les types qui personnifient l'épopée grecque, la satire, la poésie politique, et l'élégie voluptueuse des Romains.

Le groupe des philosophes placé derrière le groupe des poëtes ne fait pas moins d'honneur à l'imagination et au talent de M. Delacroix. Socrate, Platon, Aristote, sont nettement caractérisés, et leur attitude, aussi bien que leur visage, exprime clairement la région qu'habite leur pensée. La grâce un peu efféminée de l'auteur du *Phédon*, la sévérité dogmatique du créateur de la logique, la bonhomie railleuse de Socrate, toutes ces qualités si diverses ont été

indiquées par M. Delacroix avec une précision que je ne me lasse pas d'admirer.

Achille, Alexandre, Alcibiade, Aspasie, méritent les mêmes éloges. Dans ces figures, comme dans les précédentes, l'auteur a trouvé le secret d'être jeune sans mentir à la tradition. Homère appelait Achille, comme Aristote appelait Alexandre, comme Socrate appelait Alcibiade et Aspasie. Nous aurions donc mauvaise grâce à chicaner M. Delacroix sur la tolérance et la générosité qu'il a cru devoir montrer. Les types d'Achille et d'Alexandre ont été si souvent traités par la peinture impériale, qu'il y avait quelque témérité à essayer de les rajeunir; mais le succès absout les plus hardies tentatives, et M. Delacroix a réussi. Son Achille et son Alexandre n'ont rien d'académique. Leur physionomie mâle et sévère respire l'héroïsme et le courage, sans avoir rien de commun avec les têtes vulgaires désignées sous ces noms glorieux. L'Alcibiade offre un mélange attrayant d'intelligence et de mollesse. Toutes les qualités que je viens d'énumérer sont traduites par le pinceau avec une clarté, une évidence, que la parole surpasserait difficilement. Cependant, je l'avouerai sans hésitation, je préfère à l'ami de Patrocle, à l'élève d'Aristote, à l'élève de Socrate, la figure d'Aspasie. Il y a dans le visage, dans l'attitude, dans la draperie de cette figure, une grâce, une élégance, une finesse, une majesté, dont aucune parole ne saurait donner une image fidèle. A mon avis, M. Delacroix n'a jamais rien fait qui se puisse comparer à ce personnage. La tête légèrement inclinée sur l'épaule, le corps enveloppé dans la draperie dont chaque pli exprime le mouvement et la forme, l'attitude pleine à la fois de mollesse et de modestie, tout se réunit pour enchanter le regard et ravir la pensée. La main ramenée sur la draperie se détache avec une vigueur, un éclat qui ferait envie aux

maîtres les plus habiles. Si les additions faites par M. Delacroix au quatrième chant de *l'Enfer* avaient besoin d'être justifiées, cette figure d'Aspasie suffirait à sa défense. Il n'a jamais été mieux inspiré qu'en créant ce beau corps dont les mouvements semblent réglés par une musique divine, qu'en modelant ces lèvres vermeilles dont le frémissement exprime à la fois le génie et la volupté. Puisque Camille et Lavinie, nommées par le poëte florentin, ne parlaient pas à son imagination aussi vivement qu'Aspasie, il a bien fait d'ajouter à ce groupe de philosophes et de héros la femme illustre dont Socrate ne dédaignait pas les leçons, et qui sut fixer le cœur de Périclès.

Ce qui caractérise la nouvelle composition de M. Delacroix, c'est l'union à peu près constante de l'élégance et du mouvement. Dans les œuvres nombreuses qu'il nous a données depuis ses premiers débuts, nous avons trop souvent regretté de voir l'élégance sacrifiée au mouvement. Toutefois la nature généralement dramatique des sujets choisis par M. Delacroix expliquait, sans le justifier, le sacrifice dont nous parlons. En étudiant le *Massacre de Scio*, le *Meurtre de l'évêque de Liége*, on pouvait se sentir blessé par la forme incorrecte ou inachevée des personnages; mais le mouvement, l'énergie, la vie, disposaient le spectateur à l'indulgence. Le sujet que M. Delacroix a traité dans la coupole de la chambre des pairs n'ayant pas, à proprement parler, de caractère dramatique, plaçait l'auteur dans une condition plus difficile. Ici l'élégance était une nécessité absolue. Les formes incorrectes ou inachevées auraient offensé tous les regards. L'œuvre étant, par sa nature même, destinée à produire une impression plus calme et plus douce, la pensée n'étant pas distraite de l'étude des formes par l'énergie des sentiments exprimés, l'œil devait fatalement se montrer plus sévère. M. Delacroix l'a parfaitement compris, et il s'est mis

en mesure de faire face à ces nouvelles exigences. Il ne s'est pas montré moins riche, moins varié que dans ses œuvres précédentes, il n'a pas donné à ses figures moins de vie et de mouvement; mais il a su presque toujours concilier l'élégance et la vie. Il y aurait d'ailleurs de l'injustice à louer chez lui cette alliance précieuse comme une qualité absolument nouvelle. Sa *Médée*, qui obtint il y a quelques années un si légitime succès, réunissait heureusement la grâce et l'énergie. Je veux dire seulement que, jusqu'ici, il n'avait pas encore résolu ce problème difficile, d'une manière aussi éclatante. La décoration ingénieuse du Salon du Roi, où M. Delacroix a si habilement montré toutes les ressources de son imagination, toutes les ressources de son pinceau, n'a pas à nos yeux la même importance que la coupole du Luxembourg. Cette décoration se compose en effet d'une série de figures, mais n'offre pas à la pensée un véritable poëme. Et puis, nous devons le dire, M. Joly s'est montré plus généreux que M. Gisors envers la peinture. Il n'a pas compté d'une main aussi avare les rayons de lumière. Toutes les figures du Salon du Roi se voient facilement, et l'auteur, pour les éclairer, n'a pas eu besoin de recourir à des artifices multipliés. Dans la coupole du Luxembourg, le triomphe remporté par M. Delacroix sur l'avarice de M. Gisors peut être considéré comme un véritable tour de force. Le peintre a été en quelque sorte obligé de créer la lumière dont il avait besoin pour éclairer ses figures. Il a dû chercher dans le ton des draperies, dans la nuance du ciel, les rayons que l'architecte lui avait refusés. La lutte a été laborieuse, mais le peintre est sorti vainqueur de ce combat acharné : il a métamorphosé l'ombre en lumière, et nos yeux peuvent suivre tous les développements de sa pensée.

Quoique M. Delacroix ait conquis depuis longtemps l'estime et la sympathie des connaisseurs, cependant il ne jouit pas

encore de la popularité que mérite son talent. Est-ce de la part du public indifférence ou injustice? Je suis loin de le penser. Le public pris en masse n'est certainement pas très-éclairé, mais il est assez généralement disposé à l'impartialité. Il ne se préoccupe guère de la prééminence de telle ou telle école, il ne s'inquiète pas de savoir si en fait de peinture l'Italie a le pas sur l'Espagne ou la Flandre. Ces questions de pure érudition n'arrivent pas jusqu'à lui, ou plutôt il ne prend pas le temps de s'élever jusqu'à ces questions. Il demande avant tout l'émotion et le plaisir. M. Delacroix l'a souvent ému et charmé : il semble donc que la sympathie publique doive être acquise depuis longtemps au talent de M. Delacroix ; mais la multitude, pour se passionner, pour faire d'un nom nouveau un nom populaire, veut quelque chose de plus que l'émotion et le plaisir. Elle veut être émue et charmée à plusieurs reprises de la même manière. C'est à cette condition seulement que le talent peut obtenir la popularité. Or, depuis vingt ans, dans son ardeur de bien faire, dans son désir constant de faire de mieux en mieux, M. Delacroix a tenté des voies si nombreuses et si variées, il s'est imposé volontairement tant de métamorphoses, il s'est présenté au public sous des aspects si divers et si multipliés, que la foule n'a pas eu le temps de s'habituer à sa manière. Avec la moitié du talent et de l'imagination qu'il a dépensés depuis vingt ans, il aurait pu se faire un nom populaire, s'il eût voulu persévérer dans une voie déterminée. Les tentatives nombreuses, et souvent inattendues, auxquelles il s'est condamné pour réaliser son idéal, ont dû plus d'une fois dérouter la foule, et c'est en effet ce qui est arrivé. M. Delacroix semblait se chercher lui-même ; il n'est donc pas étonnant que le public ait plus d'une fois perdu sa trace. La foule n'était ni injuste ni indifférente : elle attendait.

Aujourd'hui M. Delacroix semble préférer d'une façon définitive le style de l'école vénitienne. La coupole du Luxembourg rappelle en maint endroit la manière de Paul Véronèse. Nous conseillons à M. Delacroix de marcher désormais dans cette voie. Entre toutes les écoles qu'il a interrogées jusqu'ici, aucune ne convient à son imagination, à ses facultés, à son talent, comme l'école vénitienne. Qu'il s'en tienne donc aux enseignements de cette dernière école, et qu'il n'use plus ses forces en de nouvelles tentatives. Il a trouvé sa voie, qu'il chemine d'un pas ferme et ne regarde plus en arrière. Mais malgré la richesse de notre musée, qu'il ne croie pas connaître à fond l'école vénitienne sans sortir de Paris. Il y a au Louvre des toiles admirables de Titien et de Véronèse, dont l'étude attentive lui a révélé bien des secrets. Toutefois qu'il ne s'abuse pas sur l'étendue et la valeur de son savoir. Tant qu'il n'aura pas étudié l'école vénitienne à Venise, tant qu'il n'aura pas vu les fresques de Titien au couvent de Saint-Antoine de Padoue, qu'il n'espère pas posséder pleinement les ressources du style vénitien. C'est là seulement qu'il apprendra jusqu'où peut aller le prestige de la couleur. Padoue lui dira le dernier mot de Titien. Dans l'église de Saint-Sébastien, à Venise, il découvrira chez Paul Véronèse une grâce, une finesse, une pureté, dont *les Noces de Cana* ne peuvent donner l'idée. En visitant dans la même matinée la galerie de l'Académie et l'école de Saint-Roch, il embrassera dans la pensée le cercle entier parcouru par le talent de Tintoret; dans la galerie de l'Académie, il le verra vraiment grand, hardi et savant; à Saint-Roch, il le contemplera dans la stérilité de son abondance. Il mesurera d'un œil effrayé l'abîme qui sépare la fierté de la présomption.

Puisque M. Delacroix est assez heureux pour consacrer son pinceau à des travaux de peinture monumentale, il ne

peut se dispenser d'aller à Venise. Rome et Florence lui donneraient de grandes joies, mais ne lui offriraient pas d'enseignements d'une application immédiate. C'est à Venise qu'il trouvera pleinement réalisés les plus beaux rêves de ses nuits inquiètes. Quand il aura contemplé Titien, Paul Véronèse, Tintoret, dans toute leur puissance; quand il aura vu à Saint-Zacharie Jean Belin émule de son meilleur élève, il nous reviendra plus ardent et plus sûr de lui-même. En étudiant les œuvres de ces maîtres, qui conviennent si bien à la nature de son talent, il comprendra plus nettement vers quel but il doit marcher, et si sa bonne étoile lui donne à peindre quelque nouveau chant de *la Divine Comédie*, il accomplira sa tâche avec une puissance dont il sera lui-même étonné.

M. Hippolyte Flandrin s'était déjà essayé dans la peinture monumentale à Saint-Severin, et nous avons retrouvé avec plaisir, dans la chapelle qu'il a décorée, le savoir et l'habileté dont il avait donné des preuves éclatantes dès ses premiers débuts; mais nous regrettions de trouver dans la chapelle de Saint-Severin une absence à peu près complète d'originalité. Le saint Jean de la Cène peinte par M. Hippolyte Flandrin est en effet copié, à peu près littéralement, sur le saint Jean de la Cène de Giotto à San-Miniato. Et puis, s'il faut dire toute notre pensée, la chapelle de Saint-Severin n'est pas seulement dépourvue d'originalité, elle est aussi dépourvue de grandeur. Malgré le soin avec lequel il a orné sa mémoire et garni ses cartons, l'auteur a donné à la plupart de ses personnages un caractère qui n'a rien à démêler avec l'idéal. Dans ses peintures de Saint-Germain des Prés, M. Hippolyte Flandrin a trouvé le secret d'agrandir sa manière, en donnant à l'exécution des morceaux plus de précision et de sévérité. Il s'est montré savant sans ostentation; il n'a pas fait parade de son habileté. Sur les deux murailles

livrées à son pinceau, il a écrit deux grandes compositions: l'entrée de Jésus-Christ à Jérusalem et Jésus-Christ portant sa croix. De ces deux compositions, la meilleure à notre avis est l'entrée de Jésus-Christ à Jérusalem. Le parti adopté par l'auteur, pour le fond de ces deux peintures, donne à la silhouette des personnages quelque chose de sculptural qui peut-être ne plaira pas d'abord, mais que je ne saurais blâmer. Ces peintures sont exécutées sur fond d'or comme les œuvres de l'école byzantine : il n'y a pas de ciel au-dessus des personnages; mais la composition, pour être moins réelle, n'en est pas moins claire. Je crois donc que M. Flandrin a bien fait d'adopter ce parti. D'ailleurs, hâtons-nous de le dire, dans les peintures de Saint-Germain des Prés, il n'y a de byzantin que le fond d'or. L'auteur, éclairé par un goût sûr, a compris que l'archaïsme appliqué aux arts du dessin n'est pas moins puéril que dans les compositions littéraires. Ayant à traiter deux sujets qui ont souvent exercé le talent des peintres byzantins, il s'est abstenu sagement d'imiter le style de ces maîtres primitifs. Il n'a pas cru, non plus, pouvoir imiter le style des maîtres florentins du quatorzième siècle. Il a pris ses modèles dans l'époque la plus florissante de l'école romaine. Il s'est efforcé courageusement de reproduire, autant qu'il était en lui, le style large et sévère des fresques du Vatican. En traitant deux sujets catholiques selon la manière de l'école romaine au commencement du seizième siècle, il n'a pas redouté le reproche de paganisme, et, selon nous, c'est de sa part une preuve de bon sens. Il y a aujourd'hui des peintres qui, ne comprenant pas la véritable signification de l'histoire, n'hésitent pas à voir dans Raphaël un type de corruption, et croient à la nécessité impérieuse de traiter tous les sujets catholiques d'après le conseil exclusif de Giotto et de fra Angelico. C'est un enfantillage qui ne mérite pas d'être discuté. S'il s'agit en effet du sentiment qui

animé les compositions de ces deux maîtres illustres, rien de mieux que de les prendre pour modèles; mais, si l'on prétend établir en maxime que le dessin, tel que le pratiquaient Giotto et fra Angelico, est ce qu'il doit être, et qu'on ne saurait l'altérer, le modifier sans profanation, il ne faut pas perdre son temps et ses paroles à réfuter de pareilles hallucinations. Giotto est à Raphaël ce que Palestrina est à Beethoven. Dire que Raphaël a corrompu le goût inauguré par Giotto, ou dire que Beethoven a eu tort de ne pas s'en tenir aux accords et aux modulations connus de Palestrina, c'est une seule et même chose. Il suffit d'énoncer de pareilles propositions pour en faire justice. M. Hippolyte Flandrin a voulu concilier le sentiment catholique de Giotto avec la science païenne de Raphaël. C'est là une tentative que nous approuvons hautement. Jusqu'à quel point a-t-il réussi? Telle est la question qui se présente naturellement, et, s'il ne nous est pas donné de la résoudre avec une rigueur absolue, au moins essaierons-nous de présenter une solution approximative. Dans la composition qui a pour sujet l'entrée de Jésus-Christ à Jérusalem, les figures du Sauveur et de ses disciples sont traitées avec une rare intelligence. L'expression de mansuétude qui règne sur le visage du Christ, le mélange de soumission et de joie qui caractérise les apôtres, révèlent chez M. Flandrin l'étude approfondie et la connaissance complète des conditions qu'il avait à remplir. Cette partie de la scène mérite les plus grands éloges. La foule qui accueille avec une joie respectueuse l'arrivée du Sauveur offre un ensemble varié d'épisodes bien conçus. Peut-être serait-il permis de souhaiter, dans le dessin des femmes et des enfants, un peu plus d'élégance et de grâce. Les femmes me paraissent avoir une énergie un peu virile, et les enfants ne perdraient rien à ressembler un peu moins à des athlètes en miniature. L'architecture, qui rappelle

celle des compositions chrétiennes de Raphaël et du Poussin, pourra bien ne pas sembler assez orientale aux hommes du métier; mais, je l'avouerai franchement, je ne saurais voir là un grave sujet de reproche. Sans méconnaître l'importance de la vérité historique dans les compositions poétiques, je crois qu'il faut s'attacher surtout à la vérité humaine, à la vérité qui est de tous les temps et de tous les lieux. Or, dans l'œuvre que j'analyse, il me semble que M. Flandrin a merveilleusement compris et très-habilement rendu les sentiments qui ont dû animer les personnages de cette scène.

Au-dessus de cette vaste composition, M. Flandrin a placé les trois vertus théologales : la foi, l'espérance et la charité; et comme les divisions de l'architecture exigeaient une quatrième figure, il a dû se résigner à grossir la liste des vertus théologales en y ajoutant l'humilité. Quelle que soit la hardiesse de cette création inattendue, nous n'avons pas à nous en occuper. Contentons-nous de dire que ces quatre figures expriment très-bien, très-nettement, avec une exquise élégance la pensée de l'auteur. Les têtes sont graves sans emphase, les draperies bien ajustées, et l'expression des physionomies offre une heureuse variété. Au-dessus des vertus théologales se trouvent trois portraits choisis parmi les souverains qui ont contribué à la fondation de l'abbaye, ou qui l'ont enrichie. La figure placée à la droite du spectateur est celle d'une jeune reine, qui, selon l'usage consacré par les artistes du moyen âge, porte dans sa main le modèle de l'église. Il y a, dans cette gracieuse figure, un charme, une sérénité, un calme angélique. Ses grands yeux noirs ombragés de longs cils, l'ovale encadré par deux nattes qui se relèvent au-dessus de l'oreille, son beau front où se réfléchit la paix profonde de son âme, sa taille fine et souple comme un roseau, la draperie ample et majestueuse qui enveloppe son beau corps, tout concourt

à l'effet de cette délicieuse figure. Il est impossible de la contempler sans l'aimer, sans y rêver longtemps. C'est à mon avis un des types les plus parfaits que la peinture puisse offrir à la pensée. Jusqu'à présent M. Flandrin n'avait rien produit encore qui nous permît d'espérer une si charmante création. La figure de saint Germain, placée au sommet de cette muraille, est bien conçue, mais n'est peut-être pas rendue avec toute la précision que nous pourrions souhaiter. Le raccourci des cuisses ne me semble pas assez nettement accusé. Le saint est assis, et la manière dont le vêtement est disposé ne permet pas de comprendre assez clairement la forme du modèle. Je veux croire que le costume choisi par M. Flandrin est d'une exactitude littérale; mais je préférerais de grand cœur que le peintre eût un peu triché pour donner à la figure plus d'élégance. Le saint Germain dont je parle ressemble trop aux portraits que nous a laissés l'art gothique. Cela peut être parfaitement vrai, je ne le conteste pas; j'aimerais mieux pourtant une vérité moins scrupuleuse, et en revanche un peu plus de beauté.

Jésus portant sa croix offrait à M. Flandrin de plus graves difficultés que l'*Entrée de Jésus à Jérusalem*, et ne s'accordait pas aussi bien avec la nature de son talent. Cette scène en effet, l'une des plus belles que la peinture puisse se proposer, exige une énergie, une puissance dramatique que M. Flandrin ne paraît pas posséder. Nous ne pouvons le juger que d'après ses œuvres ; quant aux facultés qu'il n'a pas eu l'occasion de révéler, elles sont pour nous comme non avenues, et il nous est défendu d'en tenir compte. Or, jusqu'ici il n'a pas prouvé qu'il fût capable d'inventer une composition vraiment dramatique dans l'acception la plus vivante de ce mot, et la manière dont il vient de nous représenter Jésus portant sa croix nous confirme dans l'opinion que nous avions sur la nature générale de son

talent. Je lui sais bon gré d'avoir évité avec soin tout ce qui pouvait rappeler l'admirable *Spasimo* de Raphaël ; mais, en fuyant l'imitation, il n'a pas rencontré l'originalité. Le personnage principal, Jésus, laisse beaucoup à désirer ; la tête exprime trop exclusivement la douleur, et le spectateur cherche vainement sur le visage divin l'enthousiasme et la résignation qui donnent au sacrifice accompli sur le Golgotha un caractère surnaturel. Ce n'est pas tout : les plis droits et symétriques du vêtement ne traduisent pas la forme du corps, ce qui est un défaut très-grave dans les compositions chrétiennes aussi bien que dans les compositions païennes. Une partie de ces critiques s'applique également au second personnage, à la Vierge Marie. Le visage de la Vierge-mère est assurément très-supérieur, sous le rapport de l'expression, au visage de Jésus ; mais le vêtement ne laisse pas deviner assez clairement la forme du corps. Ici, je le sais, il fallait craindre, en donnant à l'étoffe trop de souplesse, d'imprimer à la figure de la Vierge un caractère de beauté païenne. Toutefois je pense qu'il eût été possible d'éviter cet écueil sans effacer, comme l'a fait M. Flandrin, la forme des cuisses, du ventre et des hanches. L'expression du saint Jean est ce qu'elle devait être. Les soldats romains qui escortent le condamné offrent le type d'insensibilité qui convient à de tels personnages ; malheureusement la foule qui les suit ne présente pas une assez grande variété de physionomies. Je comprends les formes vulgaires données par M. Flandrin aux deux larrons qui précèdent Jésus ; mais pourquoi ces formes se reproduisent-elles avec une désespérante uniformité dans la foule qui les accompagne ? A cette question, je ne crois pas qu'il soit possible de faire une réponse victorieuse, une réponse qui impose silence à la critique. Il y a certainement dans l'ensemble de cette composition beaucoup de savoir et d'habileté ; mais, pour

donner aux physionomies l'individualité, la variété qui leur manquent, le savoir et l'habileté ne suffisaient pas.

Au-dessus de *Jésus portant sa croix*, M. Flandrin a placé les vertus morales : la force, la justice, la prudence. Pour obéir aux divisions de l'architecture, il a dû ajouter la figure de la clémence. Toutes ces vertus, ou si l'on veut, toutes ces idées, sont très-nettement caractérisées. Les draperies sont ajustées avec une rare élégance, les attitudes bien choisies. On sent dans chacune de ces figures la main et la pensée d'un homme qui a longtemps étudié au Vatican. C'est de bonne peinture, simple et savante. Les trois figures de rois placées au-dessus des vertus morales ne donnent lieu à aucune remarque spéciale. Comme elles n'inspirent pas par elles-mêmes un bien vif intérêt, et qu'elles s'adressent plutôt à l'érudition qu'à la pensée proprement dite, il serait superflu de s'arrêter à les étudier. L'exécution en est harmonieuse et se relie très-bien à l'ensemble de la décoration. Je crois donc que M. Flandrin en a tiré tout le parti que nous pouvions souhaiter. Quant à la figure de saint Vincent qui occupe le sommet de cette muraille, non seulement elle est très-supérieure au saint Germain dont je parlais tout à l'heure, mais encore, sous le double rapport de la conception et de l'exécution, c'est à mon avis un morceau d'une importance capitale. Le costume du personnage se prête heureusement à l'emploi de toutes les ressources de la peinture. Simplicité, majesté, souplesse, tout se trouve réuni dans le vêtement de saint Vincent. Le raccourci des cuisses est parfaitement senti, les lois de la perspective n'ont rien à désirer. En voyant l'admirable parti que l'auteur a tiré de cette figure, je me demande comment il a pu traiter d'une façon à mon avis si incomplète la draperie du Christ et de la Vierge. Ce n'est pas moi qui le condamne, c'est lui qui fournit à la critique un

témoignage irrécusable contre lui-même. D'après ce qu'il a fait, nous comprenons clairement ce qu'il aurait pu, ce qu'il aurait dû faire. Pour juger les figures de Jésus et de la Vierge, il suffit de regarder le saint Vincent.

Malgré toutes nos réserves, les peintures que nous venons d'analyser offrent un ensemble très-satisfaisant, et nous désirons vivement que M. Flandrin entreprenne bientôt la décoration des galeries que lui a confiées le conseil municipal; cependant cette décoration n'ajoutera rien à la valeur des compositions aujourd'hui terminées. Il serait donc raisonnable de les découvrir définitivement. Jusqu'à présent, je ne sais pourquoi elles n'ont été montrées au public que le jour de la Pentecôte, le jour de la Fête-Dieu et le dimanche suivant. M. Flandrin, s'il est bien conseillé, enlèvera le rideau qui masque ses peintures. Il a fait un ouvrage recommandable qui réunira certainement de nombreux suffrages. Qu'il le montre donc dès aujourd'hui, et que chacun, en l'étudiant, puisse mesurer l'intervalle qui sépare les peintures de Saint-Germain des Prés des peintures de Saint-Severin.

MM. Delacroix et Flandrin viennent de répondre victorieusement aux détracteurs de l'école française. On allait répétant partout qu'elle n'avait plus d'autre souci que de plaire à la bourgeoisie, qu'elle renonçait aux grands travaux, et avait perdu le sens de la tradition italienne. M. Delacroix, en se rattachant à l'école de Venise, M. Flandrin, en consultant l'école romaine, ont réduit à leur juste valeur toutes ces banales déclamations. Depuis longtemps l'école française n'avait rien produit d'aussi important, et c'était pour la critique un devoir impérieux d'appeler l'attention sur ces artistes dévoués et persévérants. Si, en parlant des ouvrages envoyés au Louvre, nous avons dû, pour demeurer fidèle à la vérité, mesurer l'éloge d'une main avare, nous sommes heureux aujourd'hui de pouvoir,

sans mentir à notre conscience, louer MM. Delacroix et Flandrin. Pourquoi faut-il qu'une pareille occasion se présente si rarement? Non-seulement ils ont fait preuve de talent, mais encore ils ont fait preuve d'un rare bon sens. Chacun d'eux a choisi avec une clairvoyance, avec une fermeté qui l'honore, le modèle qui s'accorde le mieux avec la nature de ses facultés. M. Delacroix n'a pas essayé de se faire Florentin ou Romain; M. Flandrin n'a pas tenté de lutter avec les coloristes de Venise; ils ont compris tous deux que ce serait folie de vouloir combattre l'instinct de leur talent. Sans doute, il serait permis de souhaiter chez M. Delacroix un dessin plus sévère, chez M. Flandrin une couleur plus éclatante; mais la vraie manière de les juger, c'est de les étudier en se plaçant à leur point de vue. Procéder autrement, c'est se condamner à ne pas jouir de leurs œuvres, à ne pas comprendre ce qu'ils ont voulu faire. Nous avons tâché, en étudiant la coupole du Luxembourg et les peintures de Saint-Germain des Prés, de mettre en pratique le principe de tolérance que nous recommandons aujourd'hui. S'il nous est arrivé de nous méprendre sur les intentions de MM. Delacroix et Flandrin, nous n'avons jamais été aveuglé par notre antipathie contre les doctrines qu'ils professent. Au nom de Rome, nous n'avons pas lancé l'anathème contre Venise; au nom de Venise, nous n'avons pas déclaré la guerre à l'école romaine. Nous avons accueilli avec le même empressement, avec la même impartialité, la tradition romaine et la tradition vénitienne. Aux yeux des hommes exclusifs, nous passerons peut-être pour un critique sans foi; mais cette accusation nous émeut médiocrement. En nous montrant tolérant, nous croyons défendre la cause de la justice, et cette conviction suffit à la paix de notre conscience.

1846.

X

M. CHARLES GLEYRE

M. Charles Gleyre n'est guère connu du public français que par un charmant tableau placé dans la galerie du Luxembourg, et dans la foule même qui admire ce tableau, combien ne savent pas le nom de l'auteur! Les œuvres de M. Gleyre ne sont pas nombreuses, et pour les ignorants, c'est une imagination stérile; mais ses œuvres sont empreintes d'un caractère que l'improvisation n'atteindra jamais, et voilà pourquoi je crois utile d'en parler. Les compositions conçues, exécutées à la hâte, offrent peu de prise à l'étude, à la discussion. L'analyse appliquée à de telles pensées, si toutefois le nom de pensée convient à ces ébauches, offre à la logique une trop facile victoire, et j'ajoute que cette victoire est sans profit; car ni les improvisateurs ni la foule qui les applaudit ne tiennent compte de la discussion. Les principes de la beauté sont pour eux comme non avenus, et vouloir leur rappeler l'importance de l'harmonie, de l'unité, c'est tout simplement perdre son temps. M. Charles Gleyre appartient à une classe d'élite qui se contente difficilement, qui médite longtemps avant de produire, dont les idées, revêtues d'une forme pure et savante, excitent la

sympathie des connaisseurs, lors même qu'elles n'obtiennent pas leur assentiment. S'il ne touche pas toujours le but qu'il a rêvé, il faut du moins reconnaître qu'il n'épargne rien pour l'accomplissement de ses desseins, et, dans le temps où nous vivons, c'est un mérite assez rare pour que nous prenions la peine de le signaler. M. Gleyre conçoit l'art dans sa plus haute acception, et ne l'a jamais confondu avec l'industrie. C'est à cette cause qu'il faut rapporter le petit nombre de ses œuvres. Bien des peintres qui ne possèdent pas la moitié de son savoir multiplient sans effort des compositions qu'un jour voit naître et périr. Contents d'eux-mêmes, ne rêvant rien au delà de ce qu'ils font, ils donnent volontiers le signal des applaudissements, et parfois la foule consent à les croire sur parole. Bientôt le bruit cesse, et la toile applaudie retourne au néant. La renommée de M. Gleyre n'est pas aujourd'hui ce qu'elle devrait être : il ne s'agit pas en effet dans le domaine de l'art de compter, mais bien de peser les œuvres. Aussi je crois accomplir un acte de justice en étudiant ce qu'il a fait avec une attention scrupuleuse, et j'espère que cette étude prouvera aux plus indifférents toute l'importance de ses travaux. S'il n'occupe pas encore le rang qui lui appartient, j'ai la ferme confiance que l'heure de la réparation n'est pas éloignée : la grâce et la pureté de son talent ne peuvent manquer d'obtenir bientôt la popularité qu'elles méritent.

M. Gleyre fut placé par le hasard chez un maître dont il n'a guère suivi les leçons. Géricault élève de Guérin, Barye élève de Bosio, ne sont pas plus singuliers que Gleyre, élève de M. Hersent. La génération nouvelle connaît à peine le nom de ce dernier maître, qui continue pourtant d'enseigner la peinture à l'École des Beaux-Arts de Paris. Son œuvre capitale, son *Gustave Wasa*, a péri dans les flammes, et peut-être devra-t-il à cette catastrophe une renommée

bien supérieure à celle qu'il pouvait attendre; car cette œuvre, interprétée par le burin savant d'Henriquel Dupont, et qui a établi la gloire du graveur il y a vingt ans, était loin de valoir sur la toile ce qu'elle vaut sur le papier. Le burin, plus habile que le pinceau, a donné à la pensée de M. Hersent une précision, une harmonie parfaitement inattendues. Le peintre doit des actions de grâces au feu qui a dévoré son tableau; car, dans un siècle ou deux, les érudits, en consultant la planche d'Henriquel Dupont, le classeront peut-être parmi les artistes éminents de la France, et Dieu sait qu'il n'a rien fait pour mériter un tel honneur. Son *Gustave Wasa* n'offrait qu'une scène purement théâtrale; le burin, par une heureuse infidélité, a trouvé moyen d'élargir, de transformer cette première donnée. Les personnages sont demeurés groupés comme au cinquième acte d'un drame du boulevard; mais le graveur a mis tant d'élégance et de finesse dans les têtes, tant de souplesse et de vérité dans les costumes, qu'il nous a révélé une œuvre toute nouvelle. Maintenant la toile est perdue, et les érudits, forcés d'accepter la gravure d'Henriquel Dupont comme l'image fidèle du tableau de M. Hersent, s'il leur arrive de rencontrer l'analyse impartiale de l'œuvre primitive, auront grand'peine à ne pas accuser le bon sens d'injustice.

Placé chez un tel maître, M. Gleyre ne pouvait manquer de comprendre bientôt l'insuffisance de son enseignement. Cependant, avant d'y renoncer, avant d'entreprendre par lui-même une série d'études indépendantes, il voulut acquérir dans l'atelier de M. Hersent la connaissance complète des procédés matériels, qui sont comme la grammaire de l'art. Sans accepter le style de son professeur, il sentait pourtant qu'il pouvait apprendre de lui les lois générales d'une langue qu'il devait plus tard employer librement pour l'expression d'une pensée toute personnelle. J'imagine

qu'il n'éprouvait pas une admiration bien vive pour le portrait connu sous le nom du *Chapeau de paille*, et que j'ai vu dans ma jeunesse applaudi comme le dernier mot de l'art. Il y a pourtant dans ce portrait, dont le modèle appartient à la famille Didot, une certaine adresse qui n'est pas indigne d'attention. Si la peinture de M. Hersent, dans *le Chapeau de paille* comme dans le *Gustave Wasa*, est un peu trop léchée, elle offre pourtant une étude qui n'est pas sans profit : elle révèle clairement ce que peuvent des facultés moyennes soutenues par une courageuse persévérance. Envisagées sous cet aspect, les œuvres de M. Hersent sont pleines d'enseignements. Doué d'une imagination tiède, avec une notion très-incomplète de la beauté, il a trouvé moyen d'obtenir et de garder pendant quelques années une renommée de science et de talent. C'est au travail seul, au travail persévérant, qu'il a dû ce bonheur passager, et maintenant que son nom est entré dans l'oubli, il n'est point inutile de rappeler la cause de ses succès.

Un esprit fin et délicat ne pouvait manquer de comprendre bientôt tout ce qui manquait à M. Hersent. Aussi, dès que M. Gleyre fut libre, il partit pour l'Italie, où il a passé les plus belles années de sa vie. Tous ceux qui ont pu feuilleter ses cartons rendent justice au caractère encyclopédique de ses études. Les dessins nombreux qu'il a rapportés se distinguent en effet par leur variété aussi bien que par leur précision. Giotto n'est pas copié avec moins de fidélité que Raphaël ; les premiers bégaiements de la peinture renaissante sont transcrits avec autant de soin que les accents d'un art consommé. Il est facile de démêler dans ces souvenirs un esprit de justice et d'impartialité qui ne se rencontre pas fréquemment chez les artistes de nos jours. Ce n'est pas que M. Gleyre attribue la même importance à toutes les époques, à tous les monuments de la peinture

italienne. Il n'a jamais conçu, jamais proféré un tel blasphème, non sans doute, et je n'ai pas besoin de justifier l'ardeur qu'il a portée dans l'étude de toutes les écoles, Sans jamais confondre l'érudition avec la pratique de l'art, sans jamais abdiquer sa personnalité dans l'archaïsme, il a compris pourtant toute l'importance de l'histoire pour la culture de l'art comme pour la culture de la science, et c'est ce qui explique l'immense variété des dessins dont il a rempli ses cartons. Il a voulu savoir ce que l'Italie avait pensé, ce que l'Italie avait voulu dans le domaine esthétique depuis la renaissance jusqu'à nos jours, et, pour contenter sa curiosité, il n'a rien négligé. Non-seulement il a vu et bien vu, mais il a fixé ses souvenirs d'une manière durable. J'ai souvent admiré à Padoue une petite église dont les murailles tout entières sont décorées par Giotto, et qui maintenant est devenue la propriété d'une famille vénitienne. Malgré la chapelle de Saint-Antoine, malgré le *Palais de la Raison*, décoré par le même maître, cette petite église suffirait pour révéler le génie de Giotto. Eh bien! M. Gleyre l'a rapportée tout entière, et le dessin est si fidèle, qu'en le contemplant je me croyais encore à Padoue, et toutes les années évanouies se réveillaient comme par enchantement. Il est impossible de pousser plus loin le respect du modèle. Ceux qui ont étudié Giotto à Padoue retrouvent l'image précise des compositions qu'ils ont admirées; ceux qui n'ont jamais franchi les Alpes devinent, dans les dessins de M. Gleyre, tout ce qu'il y avait d'exquis et de profond chez le glorieux élève de Cimabue.

Pour bien prouver l'étendue et l'impartialité de son intelligence, pour bien montrer qu'il n'y avait rien d'exclusif dans son affection pour Giotto, M. Gleyre n'a pas étudié avec moins d'ardeur, transcrit avec une exactitude moins scrupuleuse les œuvres de l'école florentine ou de l'école

milanaise. Léonard de Vinci, qui procède de Florence et qui a fondé l'école lombarde, n'est pas pour lui l'objet d'un culte moins fervent. J'ai vu chez lui plusieurs têtes copiées dans le couvent de Sainte-Marie des Grâces, et je dois dire que ces têtes en apprennent plus sur Léonard que toutes les gravures de *la Cène* publiées jusqu'à ce jour. Le burin de Morghen, si vanté par les ignorants, a défiguré l'œuvre du Vinci; dans les dessins de M. Gleyre, je la retrouve telle que je l'ai vue, sans altération, sans amoindrissement. Ainsi, d'après ces deux exemples, je suis autorisé à croire qu'il a interrogé avec la même attention toutes les époques de l'art italien; car entre Giotto et le Vinci l'espace parcouru par la fantaisie humaine est tellement vaste et semé de monuments si nombreux, que, pour bien comprendre le point de départ et le point d'arrivée, il faut de toute nécessité avoir suivi pas à pas le génie italien. Bien que je n'aie pas vu tous les dessins rapportés par M. Gleyre, j'ai pourtant le droit d'affirmer qu'il connaît à merveille tous les maîtres compris entre *la Cène* de San-Miniato et *la Cène* de Sainte-Marie des Grâces. Or, je crois que bien peu d'artistes pourraient se vanter de posséder un pareil savoir. Par un rare bonheur, tout en grossissant le trésor de ses souvenirs, il a su garder l'indépendance de sa pensée. Ce bonheur, que j'appelle rare, n'appartient en effet qu'aux intelligences habituées à réagir par la réflexion contre les impressions qu'elles reçoivent. Les esprits d'une trempe vigoureuse étudient et comparent les monuments du génie humain sans jamais voir dans l'œuvre la plus parfaite le type immuable des œuvres futures. C'est la seule manière de comprendre l'histoire que la raison puisse avouer, la seule vraiment féconde et salutaire. Vouloir que la peinture religieuse commence à Giotto et finisse à fra Angelico est un caprice de pédantisme bon tout au plus à nous égayer, et qui ne mérite pas les honneurs

de la discussion. Affirmer que les plus belles madones de Raphaël, depuis celle de Foligno jusqu'à celle du palais Pitti, sont purement païennes, c'est méconnaître la loi suprême de l'art, l'expression de la beauté. Proscrire les œuvres de Michel-Ange comme la source unique du mauvais goût qui s'est répandu en Italie après la mort de cet artiste immortel, c'est exagérer follement le danger que présente l'imitation des génies singuliers. A ce compte, ne serait-il pas permis de proscrire Eschyle aussi bien que Shakspeare? *Les Perses* et *les Euménides, la Tempête* et *les Joyeuses commères de Windsor*, ne sont pas des œuvres moins dangereuses que *le Jugement dernier* de la chapelle Sixtine. M. Gleyre, doué d'un rare bon sens, ne s'est associé à aucune de ces doctrines exclusives. Tout en respectant la naïveté de Giotto, la ferveur de fra Giovanni, il reconnaît cependant la supériorité esthétique de Raphaël, et n'entend jamais sans sourire parler du caractère païen de ses madones. Tout en reconnaissant que Michel-Ange a plus d'une fois blessé le goût dans ses œuvres les plus savantes, et que le costume du Moïse de Saint-Pierre aux Liens n'est pas précisément un modèle de vérité, il lève volontiers les épaules quand il entend accuser l'illustre Florentin d'avoir inauguré la décadence. En un mot, il comprend toutes les évolutions du génie italien, et c'est parce qu'il les comprend toutes qu'il n'y a dans ses jugements rien d'étroit, rien d'exclusif.

L'Italie n'avait pas épuisé sa curiosité. Après avoir contemplé à loisir les œuvres les plus glorieuses du génie humain, il voulut contempler dans toute leur splendeur les merveilles de la création sous le ciel de l'Égypte et de la Grèce. Son éducation esthétique était désormais complète : il avait appris dans le commerce familier des maîtres les plus habiles tout ce que l'Italie pouvait lui révéler; et cependant, avant de mettre à profit les leçons qu'il venait de recevoir, il sentait

le besoin de poursuivre sa rêverie et sa méditation en face d'une nature plus riche, plus éclatante que la nature italienne. Il a pleinement contenté son envie, et tous ceux qui ont pu voir les nombreuses études qu'il a rapportées d'Orient s'accordent à dire qu'il a bien employé son temps. L'Égypte, l'Abyssinie, la Syrie, la Grèce, la Turquie ont tour à tour exercé son crayon et son pinceau. Monuments, paysages, costumes, scènes populaires, il n'a rien négligé; chacun des sujets qu'il a choisis est traité avec le même soin. Sa manière de comprendre l'Orient ne rappelle ni Decamps ni Marilhat, et n'a pas moins de charme. J'ai pu comparer les études de M. Gleyre avec les beaux dessins sur papier sensible rapportés d'Orient par M. Du Camp, et mon estime s'est accrue en voyant avec quelle fidélité le peintre avait reproduit tout ce qu'il avait vu. M. Du Camp a fait pour l'Orient, à l'aide du daguerréotype, ce que M. Flacheron avait fait pour l'Italie. Sa collection est une des plus riches, une des plus variées qui se puissent imaginer. Eh bien! à côté même de ces dessins que la lumière trace elle-même sur le papier sensible, à côté de ces images où le soleil remplace l'œil et le crayon, les études de M. Gleyre ne perdent rien de leur valeur. Et quoique M. Du Camp ait choisi avec un rare discernement les morceaux qu'il voulait copier, quoiqu'il ait trouvé moyen de donner aux monuments, aux paysages qu'il transcrivait l'intérêt et l'unité d'une véritable composition, plus d'une fois cependant M. Gleyre, dans la reproduction du même morceau, tout en gardant la même précision, a montré d'une façon victorieuse la supériorité de l'art intelligent sur l'art impersonnel. Tous les esprits éclairés savaient d'avance que le daguerréotype ne détrônerait pas la peinture. Toutefois, la comparaison dont je parle n'est pas dépourvue d'intérêt, car c'est une preuve de plus ajoutée à tant d'autres, et personne aujourd'hui ne peut

plus soutenir que le soleil est le plus grand peintre du monde. Dans les images tracées par la lumière, tout est rendu fidèlement, ce qui est un grand point sans doute; mais tous les détails ont la même importance, ce qui est un grand défaut. Pour ne pas le comprendre, il faut ignorer les notions les plus élémentaires de la beauté.

Il y a dans les études rapportées d'Orient par M. Gleyre de quoi travailler pendant dix ans; j'espère bien qu'elles ne resteront pas toujours enfouies dans les cartons; car il suffirait souvent de placer parmi les ruines de Thèbes ou de Memphis deux ou trois personnages pour composer un tableau. Jusqu'ici l'auteur n'a fait aucun usage de ces richesses si laborieusement amassées, et vraiment c'est grand dommage, car Decamps et Marilhat n'ont pas épuisé l'Orient, et je suis sûr que M. Gleyre trouverait dans ses souvenirs de voyage les éléments de nombreux tableaux pleins de grandeur et de nouveauté. Malheureusement il se défie de ses forces, et cette disposition, excellente en elle-même, puisqu'elle rend l'artiste sévère pour ses œuvres, devient un danger lorsqu'elle n'est pas contenue dans de certaines limites. M. Gleyre, pour donner la mesure complète de ses facultés, aurait besoin d'encouragements, et jusqu'ici les encouragements ne lui ont pas été prodigués. Le conseil municipal, qui décore tant de chapelles, ne s'est pas encore avisé de lui en confier une. Aussi je ne m'étonne pas que M. Gleyre doute de lui-même. Je voudrais qu'une occasion publique lui fût offerte de montrer tout ce qu'il sait; c'est à la peinture murale qu'il faudrait appliquer son talent. La *Pentecôte* qu'il achève pour l'église de Sainte-Marguerite est un encouragement au-dessous de ses travaux, et d'ailleurs ce n'est pas une peinture murale.

Les premiers débuts de M. Gleyre ne remontent pas au delà de 1840. Dans cet intervalle de dix ans, il a produit

une série d'œuvres peu nombreuse. J'espère démontrer, par une analyse attentive, que l'importance et la variété des pensées exprimées par l'auteur suffisent pour établir la durée de son nom. C'est une bonne fortune pour la critique d'avoir à discuter des œuvres conçues à loisir, exécutées avec persévérance. Il lui arrive trop souvent de se trouver en face d'œuvres éphémères, improvisées au hasard, et qui ne soutiennent pas la discussion. Si les tableaux de M. Gleyre soulèvent plus d'une objection, ils ont du moins l'avantage de susciter des réflexions de l'ordre le plus élevé. On peut ne pas partager tous les principes qui ont conduit la main de l'auteur, mais il n'est pas permis de méconnaître le zèle qu'il a déployé dans l'accomplissement de sa volonté. Chacune des figures tracées par son pinceau présente un sens déterminé : ni l'attitude, ni la physionomie ne prêtent à l'équivoque. La critique est donc placée sur un terrain solide, la discussion peut s'engager en toute sécurité. Ce n'est pas là sans doute un bonheur vulgaire. Les compositions improvisées déroutent le raisonnement le plus sincère par l'ambiguïté du sens qu'elles présentent : l'intelligence hésite entre l'approbation et le blâme. Et n'est-ce pas d'ailleurs gaspiller le temps que de l'employer à discuter des pensées que l'auteur lui-même n'a pas pris la peine de déterminer avant de les exprimer ?

Le premier ouvrage de M. Gleyre, le premier du moins qui ait été offert aux regards du public, représente *Saint Jean dans l'île de Pathmos*. Les critiques habitués à chercher dans la peinture ce que la peinture ne saurait donner ont prononcé sur cet ouvrage des jugements assez étranges : les uns, pour faire preuve d'érudition, lui ont reproché de ne pas rappeler en traits éclatants les nombreux voyages de l'apôtre ; les autres, croyant témoigner leur générosité, ont bien voulu reconnaître sur le visage du saint la trace lumi-

neuse de ses pérégrinations. Je ne m'arrêterai pas à discuter ces deux classes de jugements également contraires au bon sens. Il est évident, en effet, qu'il n'est pas donné à la peinture de rappeler la vie antérieure du personnage qu'elle a choisi. La peinture, comme la statuaire, n'a qu'un moment à représenter; c'est à la poésie seule qu'il appartient d'embrasser d'un seul regard et d'offrir à notre curiosité les différents moments d'une même vie. A moins de revenir aux premiers bégaiements de l'art, la peinture doit s'abstenir sévèrement de toute lutte avec la poésie. Ce qui est vrai, ce qu'il faut dire, ce que personne ne pourra contester, c'est qu'il y a dans le *Saint Jean* de M. Gleyre une science profonde, une rare élégance. Cette part faite à la louange, il est juste d'ajouter que le peintre n'a pas accordé assez d'importance à l'idéal. Le visage exprime à la fois la rudesse d'un solitaire et la méditation d'un saint enlevé à la terre par de fréquentes extases. Cependant les esprits familiarisés avec les œuvres capitales de la renaissance souhaiteraient plus de grandeur, plus de sévérité dans les lignes. Il est facile de deviner que M. Gleyre, pour éviter la banalité, s'est astreint à copier presque littéralement un modèle réel. Je reconnais volontiers que son espérance n'a pas été déçue. Certes, il n'y a rien de vulgaire dans son *Saint Jean*, rien qui sente les traditions de l'école. Le caractère individuel du visage exclut toute pensée de réminiscence. Reste à savoir si le caractère individuel, très-estimable en soi, suffit pour réunir tous les suffrages ; quant à moi, je ne le pense pas. Au temps de Masaccio, c'était un point très-important ; car il s'agissait de rompre violemment avec la tradition ; il s'agissait de renvoyer au néant toutes ces têtes de Vierge, de Christ et de saints, que les Byzantins avaient importées en Italie, et que les premiers peintres florentins se transmettaient, de génération en génération, comme des recettes dont

il n'était pas permis de s'écarter. Aussi les contemporains de Masaccio ont-ils accueilli avec autant de joie que d'étonnement la chapelle du Carmine, et leur joie était une joie légitime. Tous ceux, en effet, qui ont pu comparer l'œuvre de Masaccio à l'œuvre de son maître, Masolino de Panicale, reconnaissent la différence profonde qui les sépare. Chez Masolino, la tradition domine encore ; chez Masaccio, toutes les figures sont empreintes d'un caractère individuel, toutes les têtes sont étudiées d'après nature, et rien n'est livré aux hasards de la fantaisie. Est-ce à dire que le succès obtenu par Masaccio condamne tous les peintres à suivre sa trace ? Ce serait, à mon avis, une étrange manière de comprendre l'histoire de l'art. Oui, sans doute, l'exemple de Masaccio porte avec lui son enseignement : il est bon, il est sage de donner à toutes les figures un caractère individuel ; mais toutes les lois de l'art ne sont pas comprises dans l'individualité. Après Masaccio, Florence, Rome, Parme et Venise nous ont montré tout ce que l'idéal peut ajouter de grandeur et d'harmonie aux éléments fournis par la réalité. Léonard de Vinci, Raphaël, Corrége et Titien, tout en respectant, tout en étudiant avec ardeur les modèles que la nature leur offrait, n'ont pas cru pouvoir se dispenser de les idéaliser, d'en effacer les détails purement anecdotiques. M. Gleyre, en peignant son *Saint Jean*, a méconnu cette nécessité ; aussi son œuvre a-t-elle contenté les connaisseurs sans émouvoir la foule. C'est que la foule, sans avoir jamais réfléchi sur le rôle de l'idéal dans l'art, en tient compte à son insu dans les jugements qu'elle porte. Les connaisseurs, tout en voyant ce qui manque à l'œuvre de M. Gleyre, ont rendu justice à la précision du dessin, à la fermeté du modelé, à l'ampleur des draperies.

Comment l'auteur, qui avait vécu si longtemps dans le ommerce familier des maîtres italiens, a-t-il pu oublier si

vite les leçons qu'il avait reçues d'eux? Il se présente une explication toute simple, et je crois qu'elle suffit pour excuser sa conduite. En 1840, quand M. Gleyre peignait son *Saint Jean*, la liberté tenait bien peu de place dans la peinture religieuse : la fantaisie régnait en souveraine dans la représentation des sujets empruntés au moyen âge ; s'agissait-il de l'Ancien ou du Nouveau Testament, la tradition reprenait ses droits et en usait avec une rigueur despotique. En présence d'un tel spectacle, M. Gleyre s'est cru autorisé à suivre l'exemple de Masaccio : ce que l'élève de Masolino avait fait pour combattre les Byzantins, il a cru pouvoir, il a cru devoir le faire pour combattre l'école sans nom qui s'attribuait le monopole de la peinture religieuse. Si telle a été sa pensée, sans l'accepter comme irréprochable, nous devons du moins la juger avec indulgence. Il a eu tort san doute de remonter à Masaccio, sans tenir compte des maîtres qui ont élargi la voie ; mais il a bien fait de réagir contre le goût pusillanime et servile qui dominait la peinture religieuse.

Au temps où nous vivons, quelle que soit la branche de l'art à laquelle on s'attache, il ne faut jamais perdre de vue les enseignements du passé : tout ce qui a été fait doit servir de guide aux générations nouvelles. C'est pour avoir méconnu cette vérité que M. Gleyre n'a produit qu'une œuvre incomplète : son *Saint Jean*, malgré toutes les qualités qui le recommandent, ne parle pas assez vivement à l'imagination. Le visage, tout en exprimant le recueillement, la méditation et l'extase, tient par trop de points aux visages que nous voyons chaque jour. Emporté par le désir d'imprimer au personnage un caractère individuel, l'auteur a négligé le soin de l'idéaliser : c'est une figure admirablement peinte, ce n'est pas une figure poétique. La distinction est trop facile à saisir pour que je prenne la

peine de l'expliquer. Cependant il y a dans ce premier ouvrage un présage heureux, qui s'est pleinement justifié.

Le Soir est une des plus charmantes compositions de l'école moderne. Je n'ai jamais eu un goût très-prononcé pour l'allégorie; cette manière d'exprimer la pensée est presque toujours dépourvue d'animation. Malgré l'heureux emploi que Poussin et Rubens ont su faire de l'allégorie, je m'en défie, et je ne voudrais conseiller à personne de la choisir; mais *le Soir* de M. Gleyre répond à toutes les objections. Le sujet s'explique clairement, et le spectateur comprend si bien l'intention de l'auteur, qu'il ne songe pas à se demander s'il a devant les yeux des personnages réels ou des personnages allégoriques. L'homme assis au rivage et qui voit s'enfuir les illusions, les espérances de sa jeunesse, réveille dans toutes les âmes des souvenirs poignants qui n'ont pas besoin d'être commentés: c'est la vérité même, prise sur le fait et traduite dans un langage élégant et pur. Ce que j'admire dans cette composition, ce n'est pas seulement la simplicité de la donnée, que personne ne saurait méconnaître; c'est aussi la précision du dessin, le choix heureux des tons, l'harmonie générale qui permet d'embrasser d'un seul regard tous les détails du poëme. Les figures placées sur la barque sont traitées avec une rare délicatesse, et la lumière crépusculaire qui les baigne nous laisse apercevoir le soin studieux qui a présidé à l'achèvement de toutes les parties. Attitudes, physionomies, extrémités, tout est rendu avec le même savoir, avec le même bonheur. Les têtes sourient avec une expression de joie ironique, et semblent railler le penseur assis au rivage. L'allégorie ainsi comprise n'a plus rien d'inanimé : c'est une création puissante et sereine qui domine la réalité et nous emporte dans un monde supérieur. Ces femmes vêtues de blanc aux épaules nues, qui tiennent dans leurs mains

un luth d'ivoire, représentent à merveille les splendides espérances qui ont bercé nos premières années et qui s'évanouissent comme un songe à mesure que les années creusent nos tempes et dépouillent notre front; c'est la fuite de la jeunesse, la fuite de la crédulité. M. Gleyre savait très-bien ce qu'il voulait dire, et l'a très-bien dit.

Le danger constant de l'allégorie est d'accorder trop d'importance à la pensée prise en elle-même, et de ne pas parler aux yeux assez vivement. L'auteur du tableau qui nous occupe a compris le danger, et, tout en s'adressant à l'imagination, il a contenté le regard des connaisseurs. Poëte par l'inspiration, il est demeuré peintre dans l'expression de sa volonté; c'est pourquoi son tableau a résolu victorieusement un des problèmes les plus difficiles que puissent se proposer les arts du dessin : il excite la pensée comme une page de philosophie, et ne sort pourtant pas des conditions de la peinture. C'est un bonheur qui n'appartient qu'aux hommes familiarisés avec les monuments les plus parfaits de leur art. Les esprits méditatifs, qui connaissent d'une manière incomplète la langue qu'ils veulent parler, sont exposés à de fréquentes méprises. Lors même qu'ils ont conçu une pensée vraie, il leur arrive trop souvent de choisir pour la rendre une forme qui n'appartient pas à l'art qu'ils pratiquent. Les uns, en taillant le marbre, suivent les données de la peinture; d'autres, en maniant le pinceau, se laissent égarer par les souvenirs de la statuaire; d'autres enfin, au lieu de chercher pour leur pensée une forme précise, sculpturale ou pittoresque, se contentent d'indiquer en traits confus ce qu'ils ont voulu dire, et laissent au spectateur le soin d'achever ce qu'ils ont ébauché. *Le Soir* de M. Gleyre ne mérite aucun de ces reproches. Il est évident que l'auteur ne s'est mis en route qu'après avoir bien marqué, non-seulement le but qu'il

voulait atteindre, mais la ligne qu'il devait parcourir. Il n'y a dans sa composition rien de sculptural, rien de littéraire. Les femmes qui saluent de leur sourire le penseur assis au rivage n'ont rien à démêler avec les bas-reliefs que la Grèce et l'Italie nous ont laissés; et leurs mouvements, conçus et rendus selon les données de la peinture, ne laissent rien à deviner, rien à compléter.

Il y a pour l'éclosion spontanée de la pensée, comme pour l'éclosion des fleurs, un temps marqué par des lois impérieuses et que nulle volonté ne saurait abréger. Toutes les fois que la paresse ou l'orgueil tentent de violer ces lois, le châtiment ne se fait pas attendre. La pensée qui n'a pas été fécondée par une méditation laborieuse se produit sous une forme incomplète et confuse : M. Gleyre ne l'ignore pas. Depuis son séjour en Italie, il a pu comparer à loisir les œuvres nées à terme et les œuvres nées avant le temps voulu. Aussi, avant de nous représenter la fuite des illusions, il a pris conseil de Nicolas Poussin et lui a demandé l'art d'exprimer clairement une idée sérieuse. Il a interrogé dans tous les sens l'intention qu'il avait conçue, et ne s'est décidé à la révéler qu'après avoir trouvé un langage à l'abri de toute équivoque. La méditation, en lui montrant tous les écueils d'un tel sujet, lui a montré en même temps comment il pouvait les éviter, et son tableau n'offre la trace d'aucune incertitude, d'aucune hésitation. Je ne dis pas qu'il ait été conçu en un jour, je suis loin de le penser; mais, du moins, si les tâtonnements ont été nombreux, le spectateur n'est pas mis dans la confidence, et lorsqu'il s'agit de produire une œuvre au grand jour, c'est le point important. Ceux qui regardent ne tiennent pas à savoir si le tableau placé devant leurs yeux a été fait, défait et refait vingt fois avant de prendre une forme définitive. Pourvu que la pensée s'explique clairement, ils ne demandent rien de plus, et ils ont

raison. Faire vite et bien faire sont deux points très-distincts; les plus grands maîtres de la renaissance ne l'ignoraient pas, et les plus féconds seraient accusés de stérilité par les improvisateurs de nos jours. *Le Soir* de M. Gleyre est conçu d'après les principes que nous ont légués ces hommes illustres, sévères pour eux-mêmes, et qui, pour rendre dignement leur pensée, ne ménageaient ni temps ni veilles. Il n'a pas tenu à faire vite, il a tenu à bien faire, et les applaudissements qu'il a recueillis lui ont prouvé qu'il ne s'était pas trompé, en marchant d'un pas lent pour atteindre plus sûrement le but.

Dans la *Séparation des Apôtres*, je retrouve toutes les qualités qui recommandaient *Saint Jean dans l'île de Pathmos*, et je constate avec plaisir la présence d'une qualité nouvelle, je veux dire la présence de l'idéal. S'il est vrai, en effet, que tous les apôtres sont dessinés d'après nature, s'il est vrai que chaque physionomie est empreinte d'un caractère individuel dont l'étude de la nature a pu seule fournir les éléments, il n'est pas moins vrai que l'imagination de l'auteur joue dans cet ouvrage un rôle important. Ce qu'il avait vu, ce qu'il avait observé avec une attention vigilante, il a su le transformer, l'agrandir, et c'est à nos yeux, le témoignage le plus éclatant qu'il pût donner de son intelligence; car l'imitation, si parfaite qu'elle soit, ne sera jamais, quoi qu'on dise, le dernier mot des arts du dessin. On a beau vanter le portrait d'Érasme, qui sans doute mérite les plus grands éloges : on ne persuadera jamais à un esprit éclairé qu'Holbein soit l'expression la plus élevée de la peinture. J'admire profondément le talent de ce maître illustre; cependant mon admiration ne ferme pas mes yeux aux dangers de la méthode qu'il a suivie. Les détails qu'il a multipliés et qui excitent la stupeur des badauds sont pour moi la partie mesquine de son talent. Si Holbein, comme

imitateur de la réalité, mérite les louanges les plus ardentes, il faut reconnaître qu'il a poussé trop loin la ferveur anecdotique. M. Gleyre, en peignant la *Séparation des Apôtres*, a tenu compte des objections suscitées par son premier ouvrage. Le caractère anecdotique a disparu, et l'idéal a pris possession de la toile. C'est un progrès évident que je signale avec bonheur. *Saint Jean dans l'île de Pathmos* n'était que l'imitation fidèle, l'imitation littérale d'un moèlde réel; dans la *Séparation des Apôtres*, le style de l'auteur s'est agrandi. Variété de physionomies, variété d'attitudes, variété de draperies, tout démontre les études profondes dont il s'est nourri. Je sais que les esprits frivoles, qu'on appelle beaux esprits, sont habitués à dédaigner les sujets évangéliques; c'est une preuve d'ignorance qui ne mérite pas une minute d'attention. Tous ceux qui connaissent l'histoire de la peinture savent que l'Ancien et le Nouveau Testament sont les sources les plus fécondes où ait puisé le génie italien. M. Gleyre, en choisissant pour thème la *Séparation des Apôtres* au pied de la croix, a fait preuve de sagacité. Il n'y a dans un tel sujet rien de théâtral, rien qui s'adresse aux goûts puérils de la foule. C'est une idée mâle et sévère, franchement acceptée, franchement traduite. Il y a dans ce tableau une qualité bien rare, la spontanéité : on sent, en regardant les apôtres, que l'auteur les a conçus, les a composés sans efforts. Il aurait pu sans doute donner plus de grandeur, plus d'élévation aux visages des apôtres. En consultant ses souvenirs, il n'aurait pas eu grand'peine à contenter les juges les plus sévères : guidé par le bon sens, au lieu de reproduire pour la centième fois les types consacrés par la tradition, il a voulu créer des types nouveaux, et sa volonté s'est accomplie. Je reconnais dans ce tableau la lecture attentive de l'Évangile. Les apôtres de M. Gleyre n'ont rien qui rappelle l'enseignement académi-

que. L'auteur, avant de se mettre à l'œuvre, a pris la peine d'interroger saint Jean et saint Luc, et sa curiosité lui a porté bonheur. Tous les apôtres, en effet, ont le caractère que l'Évangile leur assigne. Il est facile d'apercevoir un mélange d'extase et de rusticité. Or personne n'ignore que les prédicateurs de la foi nouvelle appartenaient aux classes laborieuses. M. Gleyre, en nous représentant la *Séparation des Apôtres*, s'est souvenu à propos de cette donnée si authentique et si longtemps méconnue. Les personnages qu'il a réunis au pied de la croix sont des pêcheurs, des charpentiers, des laboureurs, des vignerons. Ce caractère rustique est à mes yeux un mérite de premier ordre; c'est le type indiqué par l'Évangile, et M. Gleyre a su le rendre avec une étonnante habileté.

Si de la partie purement idéale je passe à la partie matérielle, je n'ai pas à constater un progrès moins éclatant: toutes les têtes sont étudiées avec un soin scrupuleux; les yeux regardent, les bouches parlent. Il serait difficile de trouver, parmi les maîtres les plus habiles, une imitation plus fidèle de la réalité; et cependant l'imagination joue un rôle important dans cette œuvre qui, pour les yeux ignorants, n'est que la transcription littérale de la nature. Les mains et les pieds sont rendus avec une précision que je me plais à louer : c'est une louange que les artistes contemporains s'appliquent rarement à mériter; ils emploient toutes leurs facultés à combiner des effets de théâtre, et regardent l'achèvement des extrémités comme une tâche au-dessous d'eux. M. Gleyre, éclairé par l'exemple des maîtres italiens, s'est résigné sagement à traiter les mains et les pieds avec autant de soin que les têtes, et je lui en sais bon gré. Je ne dis pas que la *Séparation des Apôtres* soit un ouvrage à l'abri de tout reproche. Quoique la part faite à l'imagination soit assez riche, elle pourrait être plus riche encore. Toutefois

cette page nouvelle, comparée au premier tableau que M. Gleyre nous a donné, marque un progrès tellement évident, qu'il faudrait fermer les yeux pour ne pas le reconnaître : c'est le même savoir, le même zèle, soutenu par une imagination plus hardie ; c'est la réalité enrichie, agrandie par l'invention; or, tous ceux qui ont étudié les arts du dessin savent que la peinture et la statuaire, malgré leur point de départ, ne se réduisent pas à l'imitation littérale de la réalité. Les deux hommes qui sont pour nous l'expression la plus haute de la Grèce et de l'Italie, Phidias et Raphaël, nous offrent dans leurs œuvres quelque chose de plus que la réalité. M. Gleyre ne l'ignore pas, et nous l'a prouvé dans sa *Séparation des Apôtres;* s'il n'a pas accordé à l'imagination tout ce qu'il pouvait lui accorder, il lui a fait du moins une très-large part.

La Nymphe Écho, qui malheureusement n'est pas restée en France, nous montre le talent de M. Gleyre dans toute sa splendeur et toute sa finesse. Rien de plus simple qu'une telle donnée, mais aussi rien de plus difficile à traiter, car il s'agit d'exprimer la beauté, la grâce, la jeunesse d'un être plus qu'humain. Rien qui excite la pensée, rien qui enflamme l'imagination. Toute la tâche du peintre se réduit à créer une figure qui nous charme et nous ravisse. Tous ceux qui ont vu le tableau de M. Gleyre s'accordent à reconnaître qu'il a traité cette donnée avec un rare bonheur. Le type qu'il a choisi, plein d'élégance et de souplesse, est celui d'une jeune fille âgée de seize ans. La figure vue de dos ne laisse apercevoir que le profil du visage. La nymphe appelle Narcisse, et pour enfler sa voix porte sa main à ses lèvres. Toutes les parties de ce beau corps, depuis les pieds jusqu'aux épaules, sont rendues avec une précision, une pureté que les plus habiles auraient grand'peine à dépasser. Le spectateur, en caressant du regard le dos et les hanches

de cette nymphe, comprend que tous ses mouvements sont réglés par une divine harmonie. L'œil retrouve sur cette toile tous les éléments de la beauté si habilement observés, rendus si fidèlement par les statuaires de la Grèce ; et cependant l'esprit devine sans peine que M. Gleyre n'a pas seulement consulté les marbres d'Athènes, mais bien aussi la nature dans tout son éclat, la jeunesse dans son premier épanouissement. Le souvenir des belles œuvres que l'antiquité nous a laissées a guidé sa main sans enchaîner sa pensée : au lieu du modèle transcrit, nous avons le modèle interprété. Les parties accessoires de la composition ne sont pas rendues avec moins de charme. Les plantes qui tapissent le terrain, le feuillage qui abrite la nymphe sont étudiés avec autant de soin que la nymphe elle-même. Un martin-pêcheur perché sur une branche étale aux yeux éblouis toutes les richesses de son plumage. Il est vraiment fâcheux que cet ouvrage excellent ne soit pas aujourd'hui dans la galerie du Luxembourg. Je voudrais au moins qu'un graveur habile entreprît de le reproduire. Pour accomplir une telle tâche, il faudrait un burin savant et patient. Parfois il arrive que le graveur embellit ce qu'il copie, comme l'a fait Audran pour Le Brun. Pour copier *la Nymphe Écho,* la plus scrupuleuse fidélité devrait s'allier au savoir le plus complet. Quoique les amateurs de peinture soient toujours jaloux des trésors qu'ils possèdent, j'aime à penser que le banquier de Cologne qui peut chaque jour contempler à loisir le tableau de M. Gleyre ne refuserait pas la permission de le graver ; car cette forme de reproduction, en popularisant l'œuvre originale, lui donnerait une valeur nouvelle.

La *Mort du major Davel* ne laissait pas grande liberté à la fantaisie. Cependant M. Gleyre, tout en respectant les données de l'histoire, a su composer un tableau plein d'in-

térêt et de grandeur. Ce personnage, peu connu en France, est populaire dans le canton de Vaud; car il est mort martyr de son dévouement patriotique. Il voulait affranchir Lausanne de la domination bernoise. La cause était bonne et digne de son courage. Malheureusement l'intelligence de Davel n'était pas à la hauteur de son caractère. L'amour de son pays l'avait exalté jusqu'à l'extase. On peut voir dans un curieux travail, publié par M. Olivier, tout ce qu'il y avait d'étrange et de mystique chez le major Davel. Dans les premières années du dix-huitième siècle, tandis que la France était gouvernée par le régent et le cardinal Dubois, Davel avait des visions comme en plein moyen âge. Imprévoyant, imprudent, maladroit dans sa conduite, il mourut avec la fermeté d'un héros, avec la résignation d'un saint, heureux de donner son sang pour la foi qu'il avait embrassée. Le tableau de M. Gleyre reproduit simplement ce que l'histoire nous apprend. Il règne dans toute la composition une gravité austère qui s'accorde très-bien avec le sujet. Davel, placé entre deux ministres de la religion, envisage sans trembler le bourreau appuyé sur l'épée à deux mains qui va lui trancher la tête. Le peintre a parfaitement rendu le caractère mystique du personnage. Il y a dans les yeux du major Davel une sérénité qui n'appartient pas à la terre. Le héros attend du ciel la récompense de son abnégation. La crainte du supplice s'efface devant l'espérance de la rémunération. Le visage de Davel exprime très-clairement la pensée que j'indique. Les ministres de la religion qui le consolent, le bourreau qui s'apprête à le décapiter, les soldats qui contiennent la foule frémissante, sont pénétrés d'étonnement et d'admiration. Lausanne, qui possède aujourd'hui ce tableau, l'a reçu avec joie et le garde avec orgueil; il serait difficile, en effet, de rendre plus simplement, plus sévèrement, les derniers moments d'un héros et d'un martyr.

Davel, dont le nom est inconnu dans les trois quarts de l'Europe, est pour les paysans mêmes du canton de Vaud un personnage poétique. La légende n'a pas négligé d'embellir et d'agrandir les traits principaux de cette vie étrange, qui, dans sa réalité nue, est déjà digne de respect. Lausanne, en consacrant le souvenir de cette mort héroïque, a fait preuve de discernement; car le dévouement poussé jusqu'à l'abnégation n'est pas assez commun pour qu'on néglige de l'encourager, de le susciter. M. Gleyre s'est associé à la pensée de Lausanne avec une ardeur digne du sujet, et son tableau ne manquera jamais de réunir les suffrages de tous les hommes habitués à comparer l'œuvre qu'ils ont devant les yeux avec les conditions imposées à l'auteur. La *Mort du major Davel* sera toujours pour les juges éclairés une composition savante et vraie.

J'arrive aux *Bacchantes*, c'est-à-dire au dernier, au meilleur ouvrage que M. Gleyre ait offert au public. Le sujet choisi par l'auteur peut séduire à bon droit les amis sérieux de l'art, car il n'y a rien dans ce sujet qui se rattache aux idées purement littéraires. Si les bacchantes ont été dignement célébrées par Virgile, Théocrite et Euripide, la manière dont M. Gleyre a conçu son tableau n'a rien à démêler avec la poésie grecque ou latine. Ce tableau est empreint d'un caractère spontané. Sans prétendre à la divination, je crois volontiers que Virgile, Théocrite et Euripide sont parfaitement étrangers à la conception de cet ouvrage. M. Gleyre, dans son voyage en Orient, aura vu une danse de jeunes filles, énergique, haletante; ce souvenir, une fois gravé dans sa pensée, il aura éprouvé le besoin de le traduire sur la toile, et, au lieu de nous le montrer sous sa forme réelle, au lieu de mettre sous nos yeux ce qu'il avait vu et rien de plus, il s'est résolu à transformer l'image conservée dans sa mémoire, à l'agrandir en baptisant du

nom de bacchantes les jeunes filles de Corfou, de Smyrne ou d'Athènes, dont les gracieuses figures passaient et repassaient dans ses rêves. Que plus tard, une fois décidé à traiter ce thème poétique, il ait consulté les monuments de l'antiquité qui pouvaient le guider dans cette difficile entreprise; qu'il ait interrogé avec une assiduité vigilante toutes les œuvres que la Grèce et l'Italie nous ont laissées; qu'il n'ait rien négligé, depuis les Géorgiques jusqu'aux vases d'Hamilton, je le crois volontiers; mais ce qui donne une valeur inestimable, un charme singulier à l'œuvre de M. Gleyre, c'est la sobriété parfaite, la modestie exemplaire avec laquelle se produit son érudition. Il est hors de doute qu'il a consulté plus d'une fois les vases étrusques, il est certain qu'il a vécu dans le commerce familier d'Herculanum et de Pompéi; mais il a si bien dissimulé la science acquise par des études laborieuses, il a donné à toutes ses lectures, à tous ses dessins recueillis avec patience, un caractère si nouveau, si personnel, que la majorité des spectateurs verra sans doute dans ce tableau une œuvre de pure fantaisie. *Les Bacchantes*, je le proclame avec joie, nous reportent aux meilleurs temps de la peinture. Si les monuments de l'art antique jouent un rôle important dans ce tableau, ils n'ont cependant rien enlevé à l'indépendance de l'auteur. L'expression si variée des figures, depuis la prêtresse qui préside aux mystères jusqu'à la bacchante épuisée par la danse qui est tombée à demi morte aux pieds de la prêtresse, depuis la jeune fille dont la chevelure noire comme l'ébène ruisselle en flots abondants, dont le corps nu resplendit en pleine lumière, jusqu'à celle qui marque le rhythme de la danse, tout excite l'intérêt, tout enchaîne l'attention. Le fond du tableau est d'une couleur charmante. Quant au dessin des figures, il se distingue par une rare élégance. Les mains et les pieds ne sont pas

traités avec moins de soin que les torses. L'auteur s'est efforcé dans toutes les parties de son œuvre de réaliser pleinement l'idéal qu'il avait rêvé. Quoique le style de cette composition révèle clairement un homme sévère pour lui-même, il me semble que M. Gleyre doit être à peu près content. Je n'ose croire qu il le soit tout à fait, malgré le plaisir que j'ai éprouvé à contempler ses *Bacchantes;* car il est dans la destinée de tous les artistes éminents de ne jamais trouver leur puissance au niveau de leur volonté. Ils ont beau s'évertuer : tandis qu'ils nous étonnent, qu'ils nous charment, ils trouvent au fond de leur pensée un type supérieur à l'œuvre qu'ils nous montrent; à l'heure même où ils recueillent nos applaudissements, ils blâment comme incomplet ce que nous admirons. Toutefois, quelle que soit l'opinion de M. Gleyre sur ses *Bacchantes*, je n'hésite pas à les recommander comme une œuvre de premier ordre, et je regrette sincèrement que ce tableau soit parti pour Madrid; sa place était marquée dans la galerie du Luxembourg. Il y a dans cette composition un savoir, une élévation de style qui désignent évidemment M. Gleyre pour les travaux de peinture monumentale. Quel que soit le sujet confié à ce talent sérieux, païen ou chrétien, nous sommes sûr d'avance qu'il sera traité sous une forme sévère.

Il me reste à mentionner trois portraits gravés pour le *Plutarque français :* Hoche, Voltaire et Rousseau. Ces trois portraits reproduisent avec une admirable fidélité le type individuel des trois personnages. Il y a dans le visage, dans l'attitude du général Hoche un mélange de fierté virile et d'austérité antique, dans le visage de Voltaire une malice railleuse, dans le visage de Jean-Jacques Rousseau une mélancolie pénétrante. Jamais, je crois, ces trois modèles n'ont été rendus plus finement.

Je peux donc affirmer sans crainte que M. Gleyre occu-

pera un rang élevé dans l'histoire de l'école française. Ses œuvres, bien que peu nombreuses, suffisent à marquer sa place. Combien de peintres vantés pendant quelques années pour leur fécondité sont aujourd'hui enveloppés dans un légitime oubli! La lenteur du travail est pour les œuvres de M. Gleyre une garantie de durée. Pour que le nom d'un artiste demeure, il ne s'agit pas de prodiguer des simulacres de pensées, il faut produire des pensées complètes et vivantes, des pensées armées de toutes pièces. C'est la conduite que M. Gleyre a suivie. Chacune de ses pensées est éclose à son heure, et soutient victorieusement l'analyse et la discussion. Toute argumentation serait ici superflue: ou ce que j'ai dit ne présente aucun sens, ou il demeure démontré que les œuvres de M. Gleyre ont une réelle importance, aussi bien par le choix des sujets que par la sévérité de la forme; c'est pourquoi j'abandonne aux hommes compétents le soin de soutenir mes conclusions.

1851.

XI

PAUL HUET

LES SOURCES DE ROYAT.

M. Paul Huet vient de publier une gravure à l'eau-forte qui résume toutes les qualités de ses précédents ouvrages. La place éminente qu'il occupe depuis plusieurs années, parmi les paysagistes de la France, nous fait un devoir d'étudier sérieusement cette gravure.

Trois systèmes se partagent aujourd'hui la peinture de paysage : la tradition, l'imitation littérale de la réalité, et enfin l'interprétation libre du modèle. Au premier de ces systèmes appartient le paysage qu'on est convenu d'appeler historique. Les lois du paysage historique, telles que les conçoit et les expose l'école des Petits-Augustins, sont faciles à définir. Il ne s'agit, en effet, ni de copier la nature humaine, ni d'imiter les terrains et les bois que nous voyons chaque jour, mais bien de composer des personnages et des forêts, des terrains et des rochers, dont le modèle ne se trouve nulle part, si ce n'est dans la mémoire des professeurs. Ces messieurs prétendent perpétuer, dans le paysage historique, les traditions des grands maîtres ; ils affirment que le plus sûr moyen d'égaler Nicolas Poussin ou Claude Gelée, est de composer des arbres et des hommes

sans modèle, de placer un berger et une douzaine de moutons au milieu d'une plaine, et à l'horizon quelques ruines de style grec. C'est à ces éléments que se réduit le paysage historique. Nous sommes sûr que les professeurs des Petits-Augustins, en rédigeant le programme de ces compositions, en exposant les préceptes selon lesquels ils veulent que le programme soit rempli, agissent avec une parfaite bonne foi, et qu'ils croient sincèrement continuer Nicolas Poussin. Nous prenons au sérieux leur enseignement et leur espérance; mais nous sommes forcé de déclarer cet enseignement et leur espérance vaine, car depuis que l'école des Beaux-Arts est instituée, depuis qu'elle envoie à l'école de Rome des paysagistes lauréats, la France n'a pas encore trouvé parmi ces pensionnaires couronnés un seul homme digne de partager la gloire de Nicolas Poussin. Je sais que l'école ne s'engage pas à former des peintres de génie, et j'aurais mauvaise grâce à demander pourquoi les lauréats n'arrivent pas tous à l'immortalité. Toutefois, il est permis de s'étonner que les élèves formés par l'étude du paysage historique n'arrivent pas même à savoir copier un chêne ou un platane, et se trouvent fort embarrassés quand ils veulent transcrire Meudon ou Saint-Cloud. Si le respect de Nicolas Poussin devait infailliblement conduire à ces tristes conséquences, assurément il faudrait proscrire ce maître illustre et le signaler aux paysagistes comme le plus déplorable des conseillers. Par bonheur, il n'en est rien. Nicolas Poussin est parfaitement étranger au paysage historique enseigné par les professeurs des Petits-Augustins. La seule vue de ses œuvres suffit pour démontrer aux plus ignorants que l'école des Beaux-Arts, en plaçant sous le patronage de cet admirable maître les traditions qu'elle enseigne, se méprend complétement, et qu'elle est seule responsable de son enseignement.

Pour discréditer ces leçons inféccondes, une école rivale s'est fondée, vouée tout entière à l'imitation littérale de la réalité. Uniquement préoccupée de la monotonie du paysage historique, cette école croit que le seul moyen d'appeler l'attention sur le paysage est de copier fidèlement la nature. Au delà de l'imitation, elle n'aperçoit que caprice, et déclare que le but suprême de la peinture est de reproduire le modèle placé sous ses yeux. Cette école a, de nos jours, obtenu des succès nombreux ; et loin de songer à nier ces succès, nous les enregistrons volontiers, mais en nous réservant le droit de les expliquer. De ce que le paysage exclusivement réel a été accueilli par de nombreux applaudissements, faut-il conclure que la réalité est le but suprême du paysage? Tel n'est pas notre avis. Le triomphe remporté par les paysages réels nous paraît une protestation du goût public contre la monotonie et la nullité du paysage historique ; mais nous sommes loin de voir dans ce triomphe un argument décisif en faveur de l'imitation pure. Il était facile de prévoir ce qui est arrivé ; il était facile, en présence des toiles inanimées que l'Académie des Beaux-Arts décore du nom de paysage, de prédire la réaction qui s'est opérée contre la tradition et en faveur de la réalité. Que la foule, en reconnaissant dans un paysage réel les arbres et les terrains qu'elle voit chaque jour, batte des mains et prenne l'imitation fidèle de la nature pour le dernier mot du paysage, c'est une chose toute simple et qui ne doit pas nous étonner. La foule a raison d'applaudir et d'admirer les paysages réels, car il y a du moins dans ces paysages un élément d'intérêt, la réalité, tandis que les paysages historiques, tels que les conçoit l'école de Paris, n'intéressent et ne peuvent intéresser personne. Mais en déclarant que la réalité est le dernier mot du paysage, la foule se prononce sur une question qu'elle

n'a pas étudiée ; elle résout un problème dont elle ne connaît pas même les termes. Elle prend sous son patronage une théorie dont elle n'a jamais eu ni le loisir ni la volonté de comprendre la vraie signification. C'est de sa part une étourderie dont nous aurions tort de nous exagérer l'importance et l'autorité ; quelle que soit, en effet, notre déférence pour l'opinion de la multitude, toutes les fois que la multitude est compétente, c'est-à-dire suffisamment éclairée, nous avons le droit de ne tenir aucun compte de cette opinion toutes les fois que la multitude n'est pas compétente. Or, la théorie du paysage appartient à cette dernière catégorie. La multitude peut juger l'imitation, car elle connaît la réalité, mais elle ne peut décider si le paysage se réduit à l'imitation, car elle n'a jamais sérieusement étudié ni le but ni les lois du paysage.

Je pense donc que le paysage réel, dont le succès me paraît très-légitime en présence du paysage historique, n'est pas un succès sans appel ; que l'imitation de la réalité n'est qu'un élément du paysage, et que cet élément ne constitue pas le paysage tout entier. Il n'y a, selon moi, de paysage complet, de paysage vraiment beau, que celui où la nature est librement interprétée. Sans l'interprétation, c'est-à-dire sans l'exagération volontaire des parties intéressantes du modèle, sans l'effacement des parties inutiles, il est impossible de produire un paysage vraiment beau, un paysage vraiment digne de ce nom. L'imitation, si parfaite qu'elle soit, ne sera jamais qu'un inventaire, un procès-verbal. Un tableau, comme un poëme, se compose nécessairement de deux parties, de la réalité aperçue par l'intelligence, recueillie par la mémoire, et de la métamorphose imposée à la réalité par l'imagination. Voir, se souvenir, agrandir, transformer, c'est-à-dire imaginer, telle est la loi constante de toute poésie, telle est la loi du paysage. Nier que cette loi régisse le paysage, ce n'est pas moins

que nier l'évidence. En insistant sur la parenté qui unit le paysage et la poésie, nous ne prétendons pas juger le le paysage du même point de vue que la poésie. Nous déplorons plus que personne l'application de la critique littéraire à la peinture. Plus que personne nous blâmons la puérilité d'une telle application. Mais tout en reconnaissant que tel sujet qui convient à la poésie ne convient pas au paysage, tout en affirmant avec une parfaite conviction qu'il faut chercher dans un tableau autre chose que l'intérêt littéraire, appelé par certains docteurs intérêt moral, nous ne pouvons fermer nos yeux à la lumière et refuser d'apercevoir et de proclamer que l'imagination est une et constamment comparable à elle-même, quelle que soit la variété des formes qu'elle imprime à ses créations. Si donc le paysage relève de l'imagination, il est nécessaire d'admettre que le paysage est soumis aux mêmes lois que toutes les œuvres du même ordre. Si le poëte, en écrivant, ne se propose pas le même but que le chroniqueur ou l'historien, le paysagiste, uni au poëte par une étroite parenté, est soumis comme lui à la nécessité d'interpréter son modèle. Pour accomplir cette mission difficile et glorieuse, il peut appeler à son aide la tradition. Il peut profiter de l'exemple des maîtres illustres qui l'ont précédé, et les associer à son œuvre; car si la tradition est par elle-même impuissante à produire des œuvres durables, appliquée à l'interprétation de la réalité, elle devient féconde. A notre avis le devoir du paysagiste est d'étudier en même temps la tradition et la réalité, et d'interpréter constamment l'une par l'autre.

M. Paul Huet appartient à l'école de l'interprétation, et cette école n'a pas aujourd'hui de représentant plus habile. Depuis dix ans il lutte glorieusement pour cette doctrine, et s'il n'a pas encore conquis la popularité qu'il mérite, plusieurs de ses ouvrages ont obtenu l'approbation et les

encouragements des juges éclairés. On a dit qu'il relevait de l'école anglaise, et cette assertion a passé pour un reproche : mieux comprise, elle signifie simplement que M. Paul Huet interprète la nature comme Turner, Stanfield et Constable. Les trois artistes éminents que nous venons de nommer croient, comme lui, à la nécessité de tenter dans le paysage quelque chose de supérieur à l'imitation; mais entre M. Paul Huet et l'école anglaise il n'y a d'autre parenté que l'identité de conviction. Quant aux procédés employés par l'un et par l'autre, il est impossible de les confondre. Pour se prononcer dans une pareille question il ne suffit pas de consulter les gravures exécutées d'après les paysages de l'école anglaise, il faut visiter les galeries anglaises, et regarder attentivement les tableaux mêmes qui ont servi de modèles à ces gravures. Toute décision formulée sans le secours d'un pareil enseignement est, évidemment, une décision étourdie et sans valeur. Pour moi, je pense que M. Paul Huet, tout en admirant l'école anglaise, ne s'abuse pas sur les défauts de cette école, et n'approuve pas la manière dont elle distribue la lumière et l'ombre; il tient compte de l'école anglaise comme d'un fait important dans l'histoire de la peinture, mais il n'ignore pas que plusieurs des procédés employés par cette école méritent le reproche de puérilité. Quant aux procédés qu'il emploie, il ne les doit qu'à lui-même, et chacune de ses œuvres témoigne clairement d'une inspiration personnelle.

La couleur est la qualité la plus remarquable des tableaux de M. Huet, ou du moins c'est le mérite que le public se plaît à lui reconnaître le plus volontiers. Il y a en effet dans la couleur de ces tableaux un éclat, une richesse, une variété, qui attirent l'attention des plus indifférents. Il est impossible de voir une lisière de bois, un coucher de soleil peints par M. Huet, sans admirer la franchise et la vérité

des tons dont il dispose. Il y a là quelque chose que l'étude ne suffit pas à enseigner, quelque chose qui procède directement de la nature même du peintre, un privilége, un don que les leçons les plus savantes ne peuvent transmettre, et c'est à ce don que M. Huet a dû jusqu'ici le plus grand nombre de ses succès. Cependant le mérite de la couleur n'est pas le seul qu'il possède; chacune des toiles qu'il a signées de son nom se distingue par le choix des lignes, c'est-à-dire par une qualité qui suppose l'étude fréquente et familière des maîtres anciens. Quoique la nature réelle offre souvent des lignes harmonieuses dont le pinceau le plus savant ne saurait surpasser la pureté, cependant pour apprécier, pour transcrire cet heureux choix de lignes, il faut avoir appris dans l'étude des maîtres la valeur et l'importance de l'harmonie linéaire. Telle combinaison de lignes, qui frappera d'admiration un esprit exercé, passera inaperçue devant les yeux d'un peintre inexpérimenté. Pour rendre à M. Huet pleine et entière justice, nous devons dire qu'il s'applique constamment à combiner les divers plans de ses tableaux, selon les lois de l'harmonie linéaire. S'il lui arrive de rencontrer dans la nature réelle un paysage dont les premiers plans ne se marient pas heureusement avec les plans plus éloignés du spectateur, il n'hésite pas à corriger son modèle, à modifier les ondulations du terrain, à changer la ligne de l'horizon, selon les besoins de la composition qu'il projette. Cette application de la volonté n'a rien d'arbitraire, rien de capricieux; la qualifier ainsi serait se méprendre étrangement. L'harmonie linéaire est une des parties les plus importantes du paysage, non-seulement parce qu'elle plaît à l'œil, mais encore parce qu'elle mène sûrement à l'unité; elle ne joue pas un rôle moins sérieux que la distribution de la lumière. Il faut savoir gré à M. Huet d'avoir compris et mis en œuvre cette vérité si souvent mé-

connue par les paysagistes de nos jours. C'est par là surtout qu'il se sépare de l'école réelle ; c'est par l'harmonie linéaire qu'il la domine et doit prochainement, nous l'espérons, conquérir la popularité qu'il mérite. Grâce à l'intelligence et à l'application de cette vérité, il n'a pas besoin du ciel d'Italie pour reproduire des œuvres grandes et simples, pour étonner, pour charmer nos regards; les paysages qui, copiés littéralement par l'école réelle, n'offriraient qu'un spectacle dénué d'intérêt, deviennent, entre ses mains, riches de grandeur et de simplicité. Il les modifie, il les transforme sans les dénaturer; il saisit l'heure où ils se présentent sous l'aspect le plus heureux, où la lumière efface, en les dévorant, les contours singuliers; et, à l'exemple de la lumière, il simplifie ce qui était bizarre, il agrandit ce qui était mesquin. La pratique d'un tel procédé peut être conseillée plutôt que prescrite; car toutes les intelligences ne sont pas de force à deviner, à réaliser l'harmonie linéaire.

Ce qui manque à M. Huet, c'est la précision des contours. Malgré la couleur éclatante, malgré l'harmonie linéaire de ses compositions, il n'a pas réussi selon la mesure de son mérite, il n'a pas été applaudi autant qu'il devait l'être. Pourquoi? sinon parce que les contours de chacun des morceaux qu'il dessine ne sont pas arrêtés avec assez de précision. Tout entier au choix des tons, à l'ordonnance des lignes, il oublie la netteté, si nécessaire à l'intelligence de tous les éléments d'un tableau. Ce défaut de précision s'explique naturellement par la sécheresse et la dureté de l'école réelle. Cette école, en effet, dans le désir de reproduire littéralement la nature qui pose devant elle, n'omet aucun des détails qu'elle aperçoit; elle transcrit, comme un greffier, tout ce qui frappe ses regards, et cette fidélité scrupuleuse la conduit presque toujours à la sécheresse. Son ambition est d'étonner la curiosité la plus patiente par l'infinie

variété de son savoir, et de résister même à l'œil armé de la loupe. Une fois engagée dans cette voie, il est à peu près impossible que l'école réelle ne rencontre pas les contours métalliques que M. Huet a surtout à cœur d'éviter. En copiant successivement les feuilles, les branches et l'écorce d'un arbre, en dressant procès-verbal de tous les cailloux semés sur le premier plan d'un terrain, comment n'arriverait-elle pas à faire de la nature entière une feuille de tôle diversement pliée? car, dans son ardeur de littéralité, l'école réelle copie les nervures et le réseau cellulaire de chaque feuille; elle analyse et reproduit les lichens qui recouvrent l'écorce de l'arbre. Elle compte les brins de laine, lorsqu'elle dessine un mouton; si elle veut peindre une table de chêne ou de noyer, elle suit d'un œil patient les veines du bois et les calque sur la toile. M. Huet a compris le danger d'une telle méthode; il a senti toute la puérilité d'une telle imitation, et, dans la crainte de succomber à la tentation d'être fidèle, il s'est interdit la précision des contours. A notre avis, il s'est laissé emporter trop loin par cette crainte salutaire; le désir d'éviter la littéralité l'a privé d'une qualité précieuse, sans laquelle il n'y a pas de popularité possible, je veux dire de clarté. Il a évité la sécheresse de l'école réelle; mais il a donné à la pâte de sa peinture une mollesse uniforme, qui abolit les contours en prêtant à tous les corps la même solidité. Quoique la couleur de chaque objet soit vraie, cette vérité de couleur ne suffit pas à contenter l'œil. Écrits avec plus de précision, les contours des terrains et des plantes donneraient au tableau une valeur nouvelle. Tels qu'ils sont, les paysages de M. Huet méritent notre admiration; mais son talent ne sera complet que le jour où il deviendra précis.

Les *Sources de Royat* méritent les mêmes éloges et le même reproche que les tableaux de l'auteur. On y trouve la même

vérité, la même imitation, la même grandeur, et, je dois le dire, le même défaut de précision. Le ciel et les arbres méritent surtout d'être loués. La masse des branches se profile heureusement et donne une belle silhouette. Les détails sont multipliés dans une juste mesure, et contentent l'œil sans éveiller une curiosité indéfinie. Grâce au choix heureux que M. Huet a su faire, ses arbres décrivent au fond de sa gravure une ligne pleine à la fois d'harmonie et de vérité. Il eût été, je crois, difficile d'imaginer, pour une pareille donnée, une distribution de masses plus savante et plus facile à saisir. Quant au ciel, je n'hésite pas à le regarder comme un morceau capital. Je sais que, dans toutes les questions d'art, il faut plutôt juger l'œuvre en elle-même que le mérite de la difficulté vaincue; mais lorsque ce dernier mérite vient s'ajouter à la valeur de l'œuvre, il y aurait de l'injustice à n'en pas tenir compte. C'est pourquoi je recommande à l'admiratiou publique le ciel des *Sources de Royat*, non-seulement comme un modèle de transparence et de légèreté, mais encore comme un des triomphes les plus éclatants de la gravure à l'eau-forte. En effet, il est généralement admis que la gravure à l'eau-forte peut difficilement franchir la limite qui sépare l'indication de l'achèvement; les juges les plus exigeants sont habitués à ne demander à l'eau-forte qu'une esquisse avancée, et ne songent pas à la juger avec la même sévérité que la gravure au burin. Le ciel des *Sources de Royat* réfute victorieusement cette opinion, car je ne crois pas que le burin le plus habile puisse traiter la même donnée, avec plus de franchise et de simplicité. Ce morceau réunit les deux genres de mérite que j'indiquais tout à l'heure. Abstraction faite du procédé, il est digne du suffrage des juges les plus éclairés; et le procédé auquel nous devons ce morceau, hérissé de difficultés sans nombre, assure à l'auteur l'admiration de tous

les hommes du métier. Quand on songe à l'infinie variété de calculs et de tâtonnements que l'auteur a dû s'imposer avant d'arriver à la transparence, à la légèreté qui nous charme dans le ciel des *Sources de Royat*, il est impossible de ne pas voir dans ce morceau un chef-d'œuvre de patience aussi bien que d'habileté. Si toutes les parties de cette gravure étaient traitées avec la même perfection, M. Huet serait dès à présent un maître consommé. Toutefois, ce qui manque aux autres parties de cet ouvrage se compose de qualités que l'auteur est sûr d'acquérir dès qu'il le voudra résolûment.

Je dirai de l'eau des sources ce que j'ai dit des arbres et du ciel. Elle se déroule et se joue en nappes transparentes, et ne laisse rien à désirer sous le rapport de la légèreté. L'œil le plus difficile à contenter est forcé de reconnaître que M. Huet, en luttant courageusement avec son modèle, a fait tout ce qu'il était possible de faire. Le burin le plus délié n'irait pas au delà. Certes, c'est pour l'eau-forte un beau triomphe que d'avoir traité l'eau avec la même fraîcheur, la même délicatesse, la même vérité que le burin; car le burin a des ressources que l'eau-forte ne possède pas. Le burin, quoique sobre de ratures, peut cependant se permettre d'effacer les tailles qui nuisent à l'effet d'un morceau et les remplacer par des tailles nouvelles; la gravure à l'eau-forte ne peut, sans danger, jouer le même jeu ; car l'instrument qu'elle emploie ne relève pas aussi directement de la volonté, et n'arrive pas à des résultats aussi constamment comparables. Nous devons donc savoir gré à M. Huet d'avoir donné à l'eau des *Sources de Royat* la légèreté que nous admirons; car ce morceau présentait d'immenses difficultés, et pour les vaincre il a fallu combiner la patience et l'habileté.

Quant aux maisons, je ne saurais les approuver sans ré-

serve. Celles du second plan, placées à gauche du spectateur, sont très-supérieures à celles du troisième plan, placées au fond, vers la droite. Cependant, quoique le travail des maisons du second plan ne manque ni de richesse ni de vérité, je ne le trouve pas assez solide. La lumière est habilement distribuée sur ces morceaux, mais la pâte même des murailles ne se distingue pas assez nettement du ciel et des eaux. S'il s'agissait d'un ouvrage moins sérieux, je m'abstiendrais d'articuler ce reproche; mais les *Sources de Royat* attestent chez l'auteur une intelligence si complète de la tâche qu'il s'est proposée, que je n'hésite pas à le juger avec une sévérité absolue. Je ne puis dissimuler le regret que j'éprouve en voyant la partie claire des maisons du second plan presque aussi transparente que l'eau des sources, et la partie sombre de ces morceaux indiquée par les mêmes procédés que la partie sombre du feuillage. Les maisons placées au fond, vers la droite, sont d'un travail moins pur et moins satisfaisant que les maisons du second plan. A proprement parler, elles n'ont aucune solidité. Elles ressemblent plutôt à des lames coupées verticalement dans un édifice qu'à des maisons complètes. On dirait que le jour peut les traverser librement, ou du moins qu'elles n'ont pas d'épaisseur appréciable. C'est là sans doute un grave défaut, et je ne songe pas à le masquer; mais, si grave qu'il soit, il ne détruit pas l'effet général de la composition, et les *Sources de Royat*, comme les meilleurs tableaux de M. Huet, charmeront tous les yeux par la vivacité de la couleur, par l'harmonie et la pureté des lignes.

Il est probable cependant que les *Sources de Royat* soulèveront une objection que, jusqu'ici, nous n'avons pas mentionnée, mais qui mérite d'être discutée. Plusieurs personnes, dont le goût ne peut être révoqué en doute, reprochent à la gravure de M. Huet de manquer de profondeur. Sans ac-

cepter ce reproche dans toute son étendue, je ne le crois pas dénué de justesse. La forme choisie par l'auteur en atténue un peu la portée; car un paysage dont la hauteur excède la largeur, n'est pas soumis aux mêmes conditions qu'un paysage dont la largeur excéderait la hauteur. Quoique la perspective régisse avec une égale sévérité toutes les formes et toutes les distances, il ne faut pas oublier que le sujet principal des *Sources de Royat* n'est autre qu'une chute d'eau; et, pourvu que ce sujet soit bien rendu, il est permis d'être indulgent sur les parties accessoires. Je ne dois pas nier que l'encadrement de la chute d'eau, c'est-à-dire les terrains et les maisons, ne paraisse désobéir aux lois de la perspective. Cependant cette désobéissance n'est pas auss sérieuse qu'on pourrait le penser au premier aspect. Les lignes générales, qui constituent la perspective proprement dite, sont bien tracées; mais le contour des objets compris dans ces lignes manque de précision, de fermeté, et c'est à la mollesse de ce contour qu'il faut attribuer le reproche adressé à la perspective de cette composition.

Dès que M. Huet, éclairé par l'opinion publique et par ses études personnelles, comprendra toute la valeur, toute l'importance du contour, dès qu'il aura la ferme volonté d'écrire avec précision la forme des plantes, des terrains et des murailles, il réunira, nous en avons l'assurance, la majorité des suffrages. Si tous ses ouvrages n'obtiennent pas une égale admiration, du moins ils ne risqueront pas d'être compris à demi; car le défaut de précision dans les contours mène fatalement à l'obscurité. Les *Sources de Royat* sont un bel ouvrage qui ferait honneur aux plus habiles; dès que l'auteur voudra, il fera mieux encore.

1838.

XII

M. PAUL CHENAVARD

La tâche entreprise par M. Paul Chenavard est une des plus difficiles que puisse se proposer l'imagination. Il s'agit en effet de représenter, dans une suite de tableaux, l'histoire entière de la civilisation. Cette tâche, au premier aspect, effraye tellement la pensée, qu'on est tenté de voir, dans un pareil dessein, une preuve de présomption et de témérité. Et pourtant il est permis, dès à présent, d'affirmer que M. Chenavard ne demeurera pas au-dessous de son ambition : le reproche de témérité tombe devant la besogne achevée, car l'auteur de ce hardi projet a déjà mené à bonne fin vingt cartons de onze pieds sur quinze, c'est-à-dire qu'il est parvenu, ou peu s'en faut, aux deux cinquièmes du programme qu'il s'était tracé. L'œuvre entière comprendra cinquante compositions murales, surmontées d'une frise où seront représentés les principaux personnages mis en action dans ces compositions, plus cinq mosaïques circulaires figurant l'enfer, le purgatoire, le paradis, les Champs Élysées, et enfin le développement parallèle de l'Idée et de l'Action. Quelle que soit la destination donnée à ce travail, trop avancé pour que l'auteur l'abandonne, il est certain qu'il

suffira pour établir sa renommée. Ce n'est pas seulement le travail d'un penseur habitué à méditer sur la marche de l'esprit humain, c'est aussi la révélation d'un peintre familiarisé depuis longtemps avec la langue de son art ; à l'exception de la dernière mosaïque circulaire figurant le développement parallèle de l'Action et de l'Idée, toutes les compositions que j'ai vues et contemplées à loisir sont conçues selon les données de la peinture, et n'ont rien à démêler avec les rêves purement littéraires transcrits sur la toile. C'est avant tout une série de tableaux reliés entre eux par une pensée commune, mais qui s'expliquent très-bien par eux-mêmes et n'ont pas besoin de commentaire. Bien que ces tableaux résument, sous une forme tour à tour ingénieuse ou imposante, toute la philosophie de l'histoire, l'enseignement de Herder ne s'y laisse jamais apercevoir. Tout en consultant le philosophe allemand sur la biographie de la race humaine, M. Chenavard n'est jamais sorti des conditions de son art, et l'on peut dire qu'il a montré aux yeux ce que Herder avait montré à l'esprit. Quant à la mosaïque circulaire où se trouve condensée la substance de l'œuvre entière, si elle n'appartient pas aussi évidemment à la peinture, si le sujet, pris en lui-même et formulé dans les termes rigoureux que je viens d'énoncer, relève de la philosophie, il faut avouer pourtant que M. Chenavard a su animer cette formule et que la division philosophique du sujet n'enlève rien à l'attrait de la composition. L'Action et l'Idée sont représentées par des hommes dont le nom est gravé dans toutes les mémoires, chacun les reconnaît et les salue avec joie, et l'esprit averti par les yeux n'éprouve pas un moment d'hésitation.

Raconter avec le crayon l'histoire entière de la civilisation depuis la Genèse jusqu'à la révolution française n'était pas seulement une entreprise périlleuse pour l'homme le

plus habile. Il fallait, avant de mettre la main à l'œuvre, savoir bien nettement ce que la peinture peut dire et ce qu'il lui est défendu d'exprimer. Heureusement M. Chenavard avait appris en Italie, dans le commerce familier des plus grands esprits servis par la main la plus savante, où commence, où finit le domaine de la peinture. Ses voyages, ses études l'avaient préparé depuis longtemps à l'accomplissement de la tâche qu'il poursuit courageusement depuis quatre ans. Il avait vu en Italie même à quels dangers s'expose le peintre qui consulte la philosophie sans consulter les maîtres de son art. L'école allemande lui avait montré à Rome dans quelles erreurs peut tomber l'esprit le plus ingénieux, lorsqu'il s'abandonne aux rêveries mystiques sans demander au passé quels sont les sujets interdits à la peinture. L'idée la plus vraie n'est souvent qu'une énigme impénétrable quand l'homme qui l'a conçue ne sait pas choisir la forme qui lui convient. Il y a des pensées que la parole seule peut révéler : confiez-les au pinceau le plus habile, chargez Michel-Ange ou Rubens de les enseigner à la foule, et s'ils n'ont pas la sagesse de refuser cette mission, malgré tout leur génie, la foule ne les comprendra pas. Pour que la pensée arrive à l'esprit par les yeux, il faut qu'elle puisse se traduire en action. M. Chenavard l'a parfaitement compris. Il n'y a pas un de ses cartons qui ne captive le regard avant de réveiller un souvenir, de provoquer la méditation. C'est, à coup sûr, une preuve éclatante de sagacité. Dans son immense voyage à travers le passé, il n'a pas oublié un seul jour les conditions et les limites de la langue qu'il avait choisie. Habitué au commerce des philosophes, il s'est toujours souvenu que le pinceau ne doit jamais lutter avec la parole, et qu'un tableau ne peut servir de glose à une page de philosophie. Plus d'une fois sans doute il a regretté de ne pouvoir exprimer, en s'adressant

aux yeux, toutes les idées que ses lectures ou ses réflexions lui avaient suggérées; mais il n'a pas cédé à la tentation de dire sa pensée dans une langue rebelle. S'il n'eût pas cédé aux conseils de la prudence, son œuvre serait pour la foule comme non avenue. A peine quelques initiés pourraient-ils s'entretenir de ses intentions mystérieuses. Ce serait un immense effort récompensé par le silence et l'oubli. Les cartons achevés maintenant seront compris de la foule aussi bien que des hommes studieux, car M. Chenavard a eu soin de ne chercher l'expression de sa pensée que dans les plus grands événements de l'histoire. Il ne lui est pas arrivé une seule fois de retracer un fait secondaire. Ceux mêmes qui n'ont pas fouillé les profondeurs de l'histoire, qui ne connaissent le passé que d'une façon sommaire, trouveront dans ces cartons une clarté permanente; ils devineront sans peine le nom des personnages placés devant eux, et n'auront pas besoin de consulter les érudits. Chaque moment de la biographie humaine est figuré avec tant d'évidence et de simplicité, que les gens du monde qui se croient brouillés avec les études de leur jeunesse s'étonneront avec joie de leur clairvoyance.

Ce qui a préservé M. Chenavard des nombreux écueils semés sur sa route, c'est la ferme volonté de limiter sa tâche aux points capitaux, de ne pas se laisser aller au désir d'exprimer tous les détails de sa pensée, et surtout la résolution bien arrêtée de ne jamais sortir des conditions primordiales de la peinture. Si j'insiste sur cette dernière considération, c'est qu'elle est de nos jours beaucoup trop négligée, je pourrais dire beaucoup trop méprisée. Il n'est pas rare en effet de rencontrer des esprits qui passent pour éclairés, et qui pourtant prétendent soumettre à des lois communes toutes les formes de la fantaisie. A leurs yeux, tout ce qui relève de l'imagination possède le même do-

maine : peinture, statuaire, poésie, tout doit tendre au même but et suivre la même route. Quant à l'architecture, ils veulent bien reconnaître qu'elle ne possède pas les mêmes moyens d'expression ; mais en revanche ils prescrivent à la musique de figurer par les sons tout ce que la parole, le marbre et la couleur savent traduire. C'est une hérésie, fondée sur l'ignorance, que je ne veux pas m'arrêter à discuter. Tous ceux qui ont vécu dans l'intimité des grands maîtres, à quelque forme de la fantaisie qu'ils appartiennent, comprennent, sans que je les avertisse, tout le néant de cette théorie. Leurs propres souvenirs leur en disent plus que l'argumentation la plus savante et la plus précise. Je n'essayerai donc pas de leur démontrer la vérité, qu'ils connaissent aussi bien que moi. Quant à la foule, habituée à recevoir comme sensées les maximes proclamées à son de trompe par les charlatans, je me contenterai de lui rappeler que tous les artistes vraiment dignes de ce nom ont évité avec un soin religieux d'empiéter sur le domaine d'un art voisin. Mozart, qui tient dans la musique le même rang que Phidias dans la statuaire, Raphaël dans la peinture, Mozart s'est toujours renfermé dans l'expression des sentiments généraux, tels que l'amour, la joie, la colère ou la jalousie, et n'a jamais essayé de confier à l'orchestre ou à la voix humaine l'analyse et l'expression des sentiments que la parole seule peut traduire. Il s'est rencontré, sous Louis XIV, des sculpteurs qui ont voulu engager la lutte avec la peinture, qui ont confondu la tâche du pinceau avec la tâche de l'ébauchoir, et leur nom est depuis longtemps englouti sous les flots d'un légitime oubli. A peine quelques érudits savent-ils le nom de ces novateurs téméraires, qui prenaient pour une hardiesse l'ignorance des principes qui devaient les guider. Plus tard, il s'est trouvé des peintres qui ont pris la statuaire pour conseil unique, et, malgré

leur savoir, malgré leur persévérance, ils n'ont pas réussi à déguiser la fausseté de leur méthode. Leurs travaux, bien qu'empreints d'un sérieux amour de la beauté, d'un respect profond pour l'harmonie linéaire, s'écartaient trop manifestement des conditions de la peinture pour contenter les juges compétents. Ces souvenirs sont trop voisins de nous pour qu'il soit nécessaire de les réveiller : ils sont présents à toutes les mémoires.

Le danger pour M. Chenavard n'était pas dans la statuaire, mais dans la poésie. Résolu à représenter, dans une suite de compositions, tous les moments capitaux de l'histoire humaine, il pouvait se laisser entraîner au désir de lutter avec la parole. Il pouvait croire qu'il était permis, dans une telle occasion, d'élargir les moyens employés par la peinture, et de tenter, avec le seul secours du dessin et de la couleur, l'expression des sentiments et des pensées que l'histoire, la philosophie et la poésie ont eu jusqu'ici le privilége de traduire. La tentation était puissante ; heureusement il n'a pas succombé. Sa tâche ainsi comprise est devenue plus facile. Une fois convaincu, en effet, que toute pensée, pour arriver à l'esprit du spectateur, devait passer par les yeux, et qu'il s'agissait, non pas de soutenir une thèse, mais de composer un tableau, il a interrogé l'histoire d'une manière toute spéciale. Il s'est attaché à saisir dans l'ensemble des faits tous les épisodes qui pouvaient frapper le regard, et cette étude lui a porté bonheur. Dans les vingt cartons achevés aujourd'hui, il n'y en a pas un qui, pris en lui-même, abstraction faite de la série à laquelle il appartient, ne présente un sens net et déterminé. Bien que tous ces cartons s'ordonnent et s'enchaînent suivant des lois rigoureuses, bien qu'ils gagnent singulièrement à garder la place que l'auteur leur assigne, il faut bien reconnaître cependant que le mérite de ces cartons ne dépend pas de l'ordre dans lequel ils sont disposés. Chaque pensée

choisie par M. Chenavard s'explique clairement; le regard saisit en peu d'instants le sujet qu'il a voulu traiter: il n'est pas permis d'hésiter. Si, par présomption ou par étourderie, il eût suivi les traces des maîtres allemands, nous pourrions nous interroger longtemps avant de deviner son intention. Il s'en est tenu aux pratiques de l'école italienne, et sa pensée est toujours demeurée claire et facile à saisir.

La division de cette série était naturellement indiquée par la division même de l'histoire. Pour donner à cette division plus d'évidence encore, M. Chenavard a voulu séparer le monde oriental et grec du monde romain par la statue d'*Alexandre*, et le moyen âge des temps modernes par la statue de *Charlemagne*. Que ce dessein s'accomplisse ou ne s'accomplisse pas, les compositions que nous avons à examiner, et que le public sans doute sera bientôt appelé à juger, garderont leur grandeur et leur nouveauté. M. Chenavard n'a pas perdu de vue un seul instant la destination primitive de son œuvre, et je crois que cette préoccupation constante, loin d'enchaîner son imagination, a peut-être donné à son essor plus de hardiesse. L'espérance d'inscrire sa pensée sur les murailles du Panthéon l'a soutenu depuis quatre ans dans cette difficile entreprise, et l'importance du monument qu'il devait décorer ne lui a pas permis de déserter un seul jour les régions idéales. C'est le privilége de la peinture monumentale; aussi tous ceux qui ressentent pour les destinées de l'art une affection sincère doivent-ils recommander la peinture monumentale comme le moyen le plus puissant et le plus sûr de le rajeunir et de l'élever.

M. Chenavard, avec une hardiesse que je me plais à louer, a voulu traiter à sa manière la catastrophe racontée par la Genèse, le déluge. Quelle que soit à cet égard l'opinion des géologues et des zoologistes, il a très-bien fait d'accepter la tradition mosaïque. C'était en effet la façon la

plus sûre de parler aux yeux de la foule. Les opinions de George Cuvier sur les révolutions du globe, excellentes en elles-mêmes ou du moins très-plausibles sous le rapport scientifique, acceptées par l'Europe comme le dernier mot de la science, je veux dire de la science faite aujourd'hui, n'ont rien à démêler avec le déluge tel qu'il nous est raconté par la Genèse. Il ne s'agit pas de savoir si Moïse est d'accord avec Cuvier, il s'agit de traduire sous une forme claire et pathétique une des plus grandes calamités qui nous aient été transmises par la Bible. Or il me semble que M. Chenavard a trouvé moyen de nous représenter cette effroyable calamité sous un aspect qui, sans être complétement nouveau, ne permet pas cependant de confondre son œuvre avec les tableaux consacrés au même sujet. Ce que M. Chenavard a surtout cherché dans la représentation du déluge, c'est l'immensité, et je dois convenir qu'il a touché le but. Je n'accepte pas comme écrits avec une précision suffisante tous les épisodes qu'il lui a plu d'imaginer, mais je reconnais volontiers que l'ensemble de cette composition s'accorde parfaitement avec la donnée biblique. Je souhaiterais dans le dessin de plusieurs figures plus de grâce et de délicatesse ; toutefois, quelles que soient mes réserves à cet égard, je n'hésite pas à louer la manière éminemment épique dont il a traité la donnée de Moïse. Il règne dans toute la scène une désolation, un désespoir qui émeuvent tous les cœurs. Ceux qui gardent le souvenir de Nicolas Poussin peuvent lui demander pourquoi il n'a pas tracé avec plus d'énergie et de pureté les contours de ses personnages. Quant à moi, malgré ma vive admiration pour le maître le plus savant de l'école française, je ne ferme pas les yeux au mérite qui recommande l'œuvre de M. Chenavard. C'est une autre manière de comprendre le sujet, que le goût peut avouer. Sans doute j'aimerais mieux que l'auteur eût ajouté à la gran-

deur de la composition une finesse, une harmonie de lignes qu'il paraît avoir dédaignées. Cependant, tout en reconnaissant qu'il n'a pas fait à cet égard tout ce que son savoir lui permettait, lui commandait de faire, je rends pleine justice aux facultés qu'il a librement déployées dans cette vaste machine.

Il y a, dans *le Déluge* de M. Chenavard, quelque chose qui ne relève d'aucune école, qui ne peut se comparer ni aux habitudes précises des maîtres italiens ni aux indications grandioses, mais souvent confuses, de Martins. Chez lui, en effet, la grandeur n'exclut pas la clarté, comme chez le peintre anglais. Il donne l'idée de l'infini, et ne réduit jamais ses personnages à n'être plus que des points colorés. Il n'a pas la pureté des maîtres italiens, mais il a peut-être plus de hardiesse.

Ce qui me frappe dans cette composition, c'est l'aisance avec laquelle l'auteur aborde les plus grandes difficultés de son art. Les mouvements, les attitudes qui passent à bon droit pour des problèmes périlleux n'ont rien qui l'effraye. En regardant son *Déluge*, il est facile de deviner qu'il a vécu longtemps dans l'intimité de Michel-Ange. S'il n'a pas dérobé à ce maître prodigieux le talent d'exprimer toutes les pensées sous une forme que la science est obligée d'admettre sans restriction, il a du moins appris de lui l'art de ne jamais hésiter devant un mouvement dont la vie ordinaire ne fournit pas le modèle. N'eût-il retiré que ce profit de ses voyages en Italie, il devrait encore s'en féliciter. Ce qui domine en effet dans son *Déluge*, ce n'est pas l'abondance de l'imagination, mais une adresse singulière à présenter les figures humaines sous les aspects les plus variés. D'autres auraient peut-être imaginé des épisodes inattendus, interprété la traduction biblique d'une manière plus neuve; personne, je crois, ne traiterait le sujet avec plus d'ampleur et de liberté. *Le Déluge* résume toutes les qualités et tous les

défauts de M. Chenavard. L'auteur possède un si riche trésor de souvenirs, que l'invention n'est pour lui le plus souvent qu'un triage ingénieux : il ne connaît guère l'imprévu, sa mémoire lui interdit la témérité; mais il apporte dans le triage tant de sagesse et de clairvoyance, il combine si habilement ce qu'il a vu avec ce qu'il a pensé, que la réflexion prend chez lui la forme de l'invention. Les plus hardis, les plus habiles, ayant à traiter le même sujet, seraient peut-être fort embarrassés d'imaginer quelque chose d'absolument nouveau; M. Chenavard, qui ne prétend pas au mérite de l'imprévu, se contente, lorsqu'il s'agit de thèmes déjà maniés et remaniés par les esprits éminents, d'ajouter sa pensée personnelle aux pensées dont l'expression vit dans son souvenir. Il est permis sans doute de blâmer cette conduite, et pour ma part je ne l'accepte pas comme à l'abri de tout reproche. Toutefois je reconnais que M. Chenavard, en côtoyant tour à tour l'invention et la réflexion, en s'abstenant d'innover toutes les fois qu'il avait sous la main des précédents excellents, tout en restreignant la part de l'imagination, a cependant trouvé moyen de lutter avec les esprits les plus ingénieux et les plus féconds. Tous les pas qu'il fait sont tellement assurés, il associe sa fantaisie à la fantaisie des maîtres qui ont parcouru la même route avec tant de goût et de bon sens, que personne ne songe à le gourmander sur la fidélité de ses souvenirs. Il ne faudrait pas d'ailleurs attacher trop d'importance aux réserves que je viens de présenter. La mémoire, sans qui l'imagination ne serait pas, n'ôte rien à l'indépendance de la pensée. Il se souvient à propos, mais il n'obéit jamais servilement à ses souvenirs. Il compare, il juge, il choisit, et quand sa raison lui conseille de tenter une voie nouvelle, il ne recule pas devant les périls de sa tâche. La mémoire chez lui n'exclut pas l'invention, c'est

une vérité facile à établir. Pour la démontrer, il nous suffira d'étudier quelques-uns de ses cartons.

Le Jugement des rois d'Égypte après leur mort et *la Mort de Zoroastre* se recommandent par une gravité digne du sujet. Toutes les parties de ces deux compositions sont reliées entre elles avec une rare habileté. Le regard embrasse facilement tous les détails de la scène que l'auteur a voulu représenter. M. Chenavard, avant de mettre la main à l'œuvre, a longtemps médité sur les difficultés de cette double tâche; aussi ne faut-il pas s'étonner qu'il les ait résolues hardiment. La pensée, dans ces deux tableaux, s'explique avec une clarté qui ne laisse rien à désirer. Il y a dans *le Jugement des rois d'Égypte* une pompe et une austérité qui s'emparent de l'attention et frappent le spectateur d'un saint respect. L'esprit se trouve transporté comme par enchantement dans la patrie des Pharaons et contemple avec recueillement cette cérémonie touchante. M. Chenavard a traité cette donnée avec une sobriété qui rappelle les écoles les plus savantes de l'Italie. Le dessin des figures et des draperies, simple et sévère, s'accorde parfaitement avec la nature des sentiments qu'il se proposait d'éveiller dans notre âme. C'est un sujet très-bien compris et très-bien rendu. Quant à *la Mort de Zoroastre*, bien qu'elle offre à l'imagination un champ moins vaste et moins fécond que *le Jugement des rois d'Égypte*, M. Chenavard en a tiré un excellent parti. Avec un petit nombre de personnages, il a su composer un tableau plein d'énergie et d'intérêt. Il s'agissait de représenter l'autorité sacerdotale succombant sous les coups de la caste guerrière, et de marquer par le costume, par le style de l'architecture, le temps et le lieu. Or, je crois que l'auteur n'a méconnu aucune des conditions qui lui étaient imposées. Zoroastre se débat sous les coups de ses meurtriers, et son visage, empreint

d'une mâle fierté, se tourne vers le ciel comme pour invoquer le secours de la Divinité. Le visage des assaillants respire une joie féroce. L'architecture du temple est traitée avec un soin particulier et rappelle plus nettement encore que le costume des personnages le lieu de la scène. Les chapiteaux sont ornés avec une élégance et une profusion dont les monuments persans nous offrent de nombreux exemples. Je sais bon gré à M. Chenavard de l'importance qu'il a donnée à l'architecture. Ce n'est pas un caprice d'archéologue, mais une preuve de bon sens. Il était impossible en effet de caractériser clairement le lieu de la scène sans le secours de l'architecture, et les documents que nous possédons sur l'art oriental lui permettaient de construire un temple dans le style persan. Il a donc très-bien fait d'en profiter.

Ce que j'aime dans *le Jugement des rois d'Égypte* et dans *la Mort de Zoroastre*, ce n'est pas seulement la simplicité, la vérité de la composition, c'est aussi l'heureuse alliance de la fantaisie et de l'érudition. Parmi les peintres d'aujourd'hui, il y en a bien peu qui soient savants sans ostentation, qui sachent déguiser leur savoir ou du moins le montrer avec modestie. L'érudition de fraîche date ne consent pas volontiers à s'effacer; aussi ne m'étonné-je pas de la fierté avec laquelle tant de peintres étalent ce qu'ils ont appris la veille. M. Chenavard, nourri depuis longtemps de fortes études, se trouvait naturellement amené à dissimuler son savoir. Il est familiarisé depuis tant d'années avec les personnages et les monuments qu'il représente, il a vécu avec le passé dans une telle intimité, qu'il n'éprouve pas le besoin de montrer ce qu'il sait. Il connaît la Perse et l'Egypte comme les Parisiens connaissent le Louvre et les Tuileries. Le style des temples de Memphis, gravé depuis longtemps dans sa mémoire, ne lui semble pas un moyen

de produire l'étonnement. Aussi, quand il offre à nos yeux les Pharaons jugés après leur mort, il use de son érudition avec sobriété, avec modestie, et les chapiteaux, bien que rendus avec fidélité, ne détournent pas l'attention des personnages. C'est un mérite sur lequel j'insiste volontiers, car il ne se rencontre pas souvent. Peintres et poëtes s'empressent à l'envi d'étaler aux yeux de la foule tous les souvenirs entassés à la hâte dans leur mémoire. Qu'arrive-t-il? C'est que le poëme et le tableau disparaissent sous le placage archéologique; les meubles et les costumes prennent tant d'importance, que les personnages occupent à peine l'attention. Nous voyons au théâtre des consuls, des sénateurs, des tribuns, s'amuser à nommer toutes les parties de leur chaussure, toutes les agrafes de leur toge, comme s'ils craignaient de les oublier. Dans nos galeries, nous voyons des monuments et des meubles transcrits avec une littéralité puérile servir de base à des tableaux inanimés. M. Chenavard, témoin de ces nombreuses bévues, n'a pas eu besoin d'une grande prudence pour éviter l'écueil que je signale. Il s'occupe d'abord des personnages, et, sûr que sa mémoire le servira fidèlement dès qu'il l'interrogera, il concentre toute l'énergie de sa pensée sur le mouvement des figures, sur l'expression des physionomies. La partie humaine de son œuvre une fois achevée, il donne son attention au costume, à l'architecture, et jamais dans ses compositions les choses ne présentent la même importance que les personnes. Les deux tableaux dont je viens de parler démontrent surabondamment que son érudition n'est pas de fraîche date. Ses souvenirs nombreux et variés, empruntés aux livres, aux gravures, aux galeries, sont entrés profondément dans la substance même de sa pensée. Aussi, quand il les appelle à son secours, il les trouve empressés, obéissants, et n'a que l'embarras du choix. C'est, à mon avis, la seule

manière d'employer l'érudition, dans la peinture comme dans la poésie. Rien n'est plus dangereux qu'un souvenir trop récent, lorsqu'il s'agit d'inventer. L'esprit exagère trop facilement l'importance des notions acquises la veille. Pour que les idées prennent en nous la place et le rang qui leur appartiennent, il faut qu'elles aient été élaborées par la réflexion. C'est à ce prix seulement que nous pouvons les mettre en œuvre. M. Chenavard n'ignore pas cette condition impérieuse, et tous les cartons sortis de ses mains sont là pour attester qu'il ne l'a pas perdue de vue un seul instant. Il dispose librement et sagement de son érudition, parce qu'il possède depuis longtemps l'instrument qu'il manie; il use modestement de son savoir archéologique, parce que le passé est toujours présent à sa mémoire; et comme, par un heureux privilége, il unit à une mémoire excellente et soigneusement enrichie la faculté d'ordonner ses pensées et de les présenter sous une forme vivante, il trouve moyen de contenter à la fois les connaisseurs et la foule.

L'antiquité grecque et romaine n'a pas été pour M. Chenavard un thème moins heureux et moins fécond que l'Orient. La guerre de Troie, la mort de Socrate, le siècle d'Auguste lui ont inspiré des compositions qui réuniront les suffrages des juges les plus sévères. Il a trouvé pour *la Guerre de Troie* un style qui convient parfaitement au sujet. On voit qu'il a vécu longtemps dans le commerce d'Homère. Les héros de l'Iliade lui sont familiers. Il les dispose et les groupe à son gré, et se trouve à l'aise dans le monde héroïque comme un homme qui aurait conversé avec Achille et Agamemnon. Chacun reconnaîtra dans cette composition une science profonde unie à l'imagination la plus ingénieuse. Quant à *la Mort de Socrate*, il a eu le bon sens et le bon goût de ne pas lutter avec Louis David. Il a compris

qu'il serait imprudent de choisir la même donnée. Au lieu donc de nous représenter Socrate discourant au milieu de ses disciples, il l'offre à nos yeux attendant la mort, ayant déjà bu la ciguë. Les disciples contemplent en silence le visage de leur maître, qui respire la plus auguste sérénité. L'esclave qui a porté la ciguë attend que Socrate rende le dernier soupir. Ainsi conçue, la mort de Socrate a peut-être moins de grandeur que la mort de Socrate telle que l'a conçue Louis David, mais, à coup sûr, elle n'a pas moins d'intérêt. *Le Siècle d'Auguste* est une des plus charmantes compositions que je connaisse. L'auteur a groupé autour d'Octave les poëtes les plus élégants qui ont nourri notre jeunesse. Il y a dans la manière dont les personnages sont ordonnés, une grâce, une harmonie qui rappellent les meilleurs temps de la peinture. Horace et Virgile, placés au premier plan, expriment heureusement, par leur physionomie, le caractère de leurs œuvres. M. Chenavard a parfaitement saisi le type de ces deux esprits éminents. Ce qui me charme surtout dans *le Siècle d'Auguste*, c'est la sérénité empreinte dans toute la composition. Le spectateur, en face de ce tableau, comprend qu'il a devant les yeux une réunion d'hommes privilégiés qui ont donné des leçons au monde entier. Expression des têtes, ajustement majestueux des draperies, tout concourt à l'effet de ce tableau. Aussi je me plais à louer *le Siècle d'Auguste* comme une pensée très-nettement conçue et rendue avec une rare précision.

Le christianisme, qui divise en deux parts égales l'ensemble de cette série, est représenté dans toute sa grandeur. Depuis le Christ à la crèche jusqu'au sermon sur la montagne, M. Chenavard n'a rien négligé ; il a fait pour l'Évangile ce qu'il avait fait pour l'Iliade, en ayant soin toutefois de traiter la donnée chrétienne dans de plus vastes proportions que la donnée païenne. L'adoration des bergers, la

fuite en Égypte, le dernier sacrifice accompli sur le Calvaire, lui ont fourni l'occasion de montrer pleinement comment il comprend les traditions et les mystères de la foi chrétienne. Cependant, je dois le dire, je préfère aux compositions que je viens d'énumérer le tableau des *Catacombes*. La toile, divisée en deux parties à peu près égales, laisse voir dans la moitié supérieure les païens persécuteurs de la foi chrétienne, et dans la moitié inférieure les chrétiens persécutés, qui, au milieu des agapes, se préparent au martyre. Il est impossible de ne pas admirer la grandeur de ce double poëme. Le triomphe et l'orgueil des païens, dont les doctrines seront bientôt effacées de la mémoire des hommes, contrastent d'une manière frappante avec la ferveur des néophytes qui se cachent dans les entrailles de la terre pour célébrer les mystères de la religion nouvelle. M. Chenavard a très-bien saisi et très-bien rendu le double caractère qui convient à ces deux ordres de personnages, et je ne doute pas que son tableau des *Catacombes* n'obtienne de nombreux applaudissements. Il n'a pas traité avec moins de hardiesse un sujet qui eût sans doute découragé plus d'un peintre habile : *la Rencontre d'Attila et de saint Léon*. Sans se préoccuper de la fresque du Vatican, il a interrogé l'histoire, et l'histoire lui a fourni les éléments d'une composition qui ne rappelle en rien l'Attila de Raphaël. C'était la seule manière d'aborder un tel sujet. La fresque du Vatican, élégante, animée, réveille dans tous les esprits qui connaissent l'antiquité le souvenir des cavaliers de Phidias, le souvenir des Panathénées. M. Chenavard, pour éviter le danger d'une telle comparaison, a pris le récit des historiens, et s'est efforcé de le reproduire fidèlement. Je dois dire que sa hardiesse lui a porté bonheur, car il y a dans son *Attila* quelque chose de barbare et de sauvage qui frappe le spectateur d'étonnement, et puis la toile est remplie

d'une multitude qui se presse derrière le conquérant, et qui exprime bien le caractère de cette invasion prodigieuse. Quant au pape qui s'avance au-devant d'Attila, il porte sur son visage la ferveur de sa croyance. Il n'essaye pas de lutter par la force avec le fléau de Dieu. C'est à la prière seule, à la prière ardente et sincère qu'il demande le salut de Rome. Aussi je n'hésite pas à recommander l'*Attila* de M. Chenavard comme un modèle d'énergie et de sagesse. La foi aux prises avec la force est dignement représentée dans ce tableau.

La poésie du moyen âge lui a suggéré l'idée d'un séjour enchanté où se trouvent réunies les ombres d'Alighieri, de Pétrarque et de Boccace. Dante et Béatrice, Pétrarque et Laure, occupent le premier plan, et chacun de ces deux grands poëtes est rendu avec une fidélité qui révèle chez l'auteur la connaissance complète des idées et des sentiments qu'ils ont revêtus d'une forme immortelle. Quant à Boccace, il occupe, à la droite du spectateur, le fond du tableau. Placé au milieu des personnages du *Décaméron*, il représente d'une manière ingénieuse l'amour voluptueux à côté de l'amour sincère et profond. En agissant ainsi, M. Chenavard s'est soumis à la tradition, car personne assurément ne voudra mettre Fiammetta sur la même ligne que Laure de Noves et Béatrice Portinari. Quel que soit le charme du *Décaméron*, où les histoires tragiques tiennent presque autant de place que les récits joyeux, il n'est pas permis cependant de mettre Boccace, pour l'expression de l'amour, entre Dante et Pétrarque. M. Chenavard a donc très-bien fait d'assigner à Boccace le fond du tableau. La réunion de ces trois poëtes, qui ont fondé la langue italienne, offre un ensemble gracieux qui s'accorde à merveille avec l'idée que ces trois noms réveillent. Quand je parle de grâce, c'est des lignes seulement que j'entends parler, car les visages d'Alighieri et de Pétrarque respirent le recueillement et l'austérité.

Luther déchirant les bulles du pape dans l'église de Wittenberg n'a peut-être pas toute la grandeur que nous aurions le droit de souhaiter. Bien que la tête de Luther exprime très-bien le courage dont il est animé, bien que son regard semble prévoir et défier le danger de la lutte où il s'engage, je crois que l'auteur n'a pas compris toutes les conditions du sujet, ou du moins, s'il les a comprises, il ne s'est pas cru obligé d'en tenir compte. Il n'y a pas assez d'auditeurs groupés autour de la chaire de Luther. Un tel acte devait s'accomplir en présence de la foule, et je pense que M. Chenavard eût agi sagement en amassant la foule au pied de la chaire. Il ne faut pas en effet que la guerre contre la papauté se déclare à huis clos : pour qu'elle garde son vrai caractère, il faut que le peintre nous montre, comme l'historien, Luther s'adressant à la multitude et non pas à quelques initiés. Au reste, la faute que je signale n'est pas difficile à corriger. Le personnage de Luther étant bien conçu, il ne reste plus qu'à remplir l'église d'une foule attentive. Je pense que M. Chenavard, éclairé par la réflexion, comprendra la justesse de cette remarque, et modifiera le caractère de sa composition.

J'arrive au *Siècle de Louis XIV*, car les compositions intermédiaires ne sont pas achevées : le siècle de Colbert et de Racine, de Molière et de Pascal, de la Bruyère et de Bossuet, n'a pas été compris par l'auteur moins finement que le siècle d'Auguste. Louis XIV, assis devant une table avec Colbert et Louvois, discute avec eux des plans d'administration et de guerre. Racine et Boileau s'entretiennent de leurs projets et marchent d'un pas lent au milieu des statues et des fleurs, tandis que Mme de Montespan, du haut d'une terrasse, effeuille des roses sur la tête de son royal amant. Il y a dans cette composition une élégance, une coquetterie, qui conviennent parfaitement au sujet. L'étude des

affaires poursuivie au milieu des plaisirs est très-nettement caractérisée. Demander à M. Chenavard pourquoi il a réuni Louis XIV, Colbert et Louvois dans le parc de Versailles serait une chicane puérile. Le droit qu'il s'est arrogé n'a rien qui blesse le goût. Il ne s'agit pas, en effet, de savoir si Louis XIV traitait les affaires de la France avec ses ministres entre ses maîtresses et les poëtes de sa cour ; puisqu'il est avéré qu'il menait de front les affaires et les plaisirs, le peintre pouvait et devait réunir dans le même cadre les secrétaires d'état, les maîtresses et les poëtes. Tel qu'il est, ce tableau ne peut manquer d'attirer l'attention et d'enchanter le regard, car il offre une combinaison ingénieuse de personnages très-divers et très-fidèlement rendus, groupés habilement et servant à l'expression d'une idée unique. Le siècle de Louis XIV revit là tout entier : politique, poésie, volupté, M. Chenavard n'a rien oublié. Il a compris et traité toutes les parties de son sujet. Les jardins dessinés par Le-nôtre, le palais construit par Mansard, encadrent heureusement les personnages, et le spectateur devine, au premier aspect, le nom des acteurs placés devant lui. C'est un éloge qui semble banal et qui pourtant n'est mérité que par un petit nombre de tableaux ; chaque jour, nous le voyons prodigué, mais il est bien rare qu'il soit légitime.

J'ai omis, dans cette rapide nomenclature, plus d'une composition qui mériterait une analyse spéciale, et entre autres *le Passage du Rubicon*. J'en ai dit assez pour montrer toute l'importance du travail entrepris par M. Chenavard. Bien que toutes ces compositions soient tracées au fusain et privées du prestige de la couleur, elles n'offrent pourtant pas un intérêt moins puissant que des tableaux achevés. Il y a dans cette galerie tant de clarté, tant d'harmonie, tous les épisodes de l'histoire humaine sont si nettement retracés et s'enchaînent si naturellement, l'esprit éprouve tant de

plaisir à suivre le développement de la civilisation, qu'il ne songe pas à regretter l'absence de la couleur. Sans doute le pinceau prêterait à l'œuvre de M. Chenavard un charme nouveau, sans doute la couleur parlerait aux yeux plus vivement que le fusain : cependant je crois que ces cartons, sans subir aucune métamorphose, seraient un digne sujet d'étude. Il serait facile de les séparer par des bandes colorées, de telle sorte que le regard embrassât sans effort le champ de chaque composition, et l'on obtiendrait ainsi quelque chose d'analogue aux peintures monochromes d'André del Sarto. Je n'ai pas à m'occuper de la destination qui sera donnée à ce travail ; il me suffit d'en avoir signalé toute la grandeur. Quatre années de méditation et de persévérance ne seront pas perdues. Que M. Chenavard expose ses cartons dans une salle convenablement disposée, l'avis des hommes studieux sera certainement ratifié par la foule. Chacun reconnaîtra les qualités éminentes qui les recommandent, et l'auteur prendra rang parmi les esprits les plus sérieux de notre temps. Les entreprises d'une telle valeur sont trop rares pour que la critique ne s'empresse pas de les signaler à l'attention publique.

Sans doute il serait facile de relever dans cette vaste série quelques négligences d'exécution. Préoccupé de l'expression de sa pensée, l'auteur n'a pas toujours traité avec une attention scrupuleuse la partie matérielle de son œuvre. Pour effacer ces taches légères, il lui suffirait de consulter la nature, et son œil corrigerait sans peine les erreurs de sa mémoire. Aussi je ne veux pas m'arrêter à compter ces erreurs. Ce qui me charme, ce qui m'intéresse, ce que je loue avec plaisir, c'est la sagacité dont l'auteur a fait preuve dans l'accomplissement de cette tâche immense. Je sais qu'il n'aurait pas grand'chose à faire pour réduire à néant les reproches que j'énonce, et je ne veux pas insister. Quand la

foule aura vu les cartons de M. Chenavard, elle le remerciera d'avoir résumé si nettement toute l'histoire humaine, et ne s'inquiétera guère de savoir si toutes les figures ont le nombre de têtes prescrit par les lois du dessin. Elle suivra d'un œil attentif le développement de la raison, les évolutions de l'intelligence, la lutte des passions, le triomphe des idées qui ont représenté d'âge en âge les portions de vérité que la race humaine avait découvertes, et l'intérêt d'un tel spectacle est assez grand, sans doute, pour qu'on pardonne à l'auteur quelques négligences de crayon. Ces négligences d'ailleurs ne sont pas nombreuses, et le dessin de ces cartons est généralement pur.

Ces cartons réalisent pleinement les espérances conçues par les amis de la peinture. Tous ceux, en effet, qui suivent avec sollicitude le développement des arts se rappellent un dessin et une esquisse de M. Chenavard. Le *Vote de la mort de Louis XVI*, exposé à la galerie Gaugain, nous avait montré déjà tout le savoir de M. Chenavard. Nous avions admiré, dans cette vaste composition, la fidélité des portraits, la vérité de la pantomime et la grandeur de l'impression. Les connaisseurs ne trouvaient guère à blâmer, dans ce dessin d'ailleurs si imposant et si vrai, que l'absence d'harmonie linéaire, et l'auteur pouvait invoquer pour sa défense le désir de reproduire sans l'altérer la séance de la Convention. A ceux qui lui reprochaient d'avoir séparé les juges assis sur les bancs de l'assemblée par des trous trop nombreux, il pouvait répondre qu'il avait suivi littéralement le témoignage de l'histoire, et sa défense était d'autant plus facile que jamais le vote de la mort de Louis XVI n'avait été représenté sous une forme aussi émouvante. Tous les personnages trahissent par leurs mouvements, par leur physionomie, le sentiment qui les domine; le regard le plus rapide suffit pour nous révéler toute la gravité de la scène

à laquelle nous assistons; le désordre même qui règne dans l'assemblée ajoute encore à l'effet de la composition. Il est permis sans doute de regretter l'absence d'harmonie linéaire, si l'on ne considère que les principes fondamentaux de la peinture; il est permis de se demander pourquoi l'auteur n'a pas songé à concilier les exigences de l'art avec les exigences de l'histoire. Cependant, tout en admettant l'importance et la légitimité de cette question, j'incline à penser que M. Chenavard a pu, sans violer le bon sens, n'en pas tenir compte. Que voulait-il en effet? Nous montrer l'aspect de la Convention au moment même où se décidait le sort du roi. Or, pour nous montrer l'aspect de la Convention, il ne pouvait guère se dispenser de suivre fidèlement le témoignage de l'histoire. Et si l'histoire nous affirme que parmi les juges de Louis XVI plusieurs, avant de le condamner ou de l'absoudre, ont quitté leur banc afin de se concerter avec leurs amis, avec leurs conseillers, pourquoi M. Chenavard n'aurait-il pas accepté dans toute sa franchise la tradition appuyée de preuves authentiques? Pour ma part, je n'oserais le blâmer. Je reconnais volontiers que cette composition, exécutée dans de vastes proportions, aurait dû subir quelques métamorphoses, sinon dans l'ensemble, au moins dans les détails; mais je pense que le dessin à la mine de plomb exposé à la galerie Gaugain méritait une attention sérieuse et que, parmi les artistes contemporains, bien peu seraient capables de nous représenter la Convention sous un aspect plus vrai, plus saisissant. Ainsi, tout en avouant que les trous dont j'ai parlé blessent l'œil habitué aux compositions de l'école italienne, je suis forcé de louer le dessin de M. Chenavard comme l'image fidèle d'une scène dont tous les détails nous ont été transmis par l'histoire.

Quant à l'esquisse de *Mirabeau répondant au marquis de*

Dreux-Brézé, grand maître des cérémonies, je n'ai pas besoin d'en expliquer les mérites, car tous ceux qui l'ont vue s'accordent à louer la sagesse et la grandeur que l'auteur a su mettre dans l'expression de sa pensée. Cette esquisse ne se recommande ni par l'éclat de la couleur, ni par la délicatesse du dessin; mais il y a dans le mouvement des figures principales tant d'énergie et de surprise, dans la physionomie de l'assemblée tant d'attention et d'émotion, que le spectateur ne songe guère à se demander si la couleur est assez vive, si le dessin est assez pur. Chacun se plaît à vanter la fierté de Mirabeau, l'étonnement de Dreux-Brézé. En somme, cette esquisse, malgré ses imperfections, assigne à l'auteur un rang élevé.

Ainsi tous ceux qui possèdent une mémoire fidèle apprendront sans surprise que M. Chenavard a représenté sous une forme vivante et pittoresque les principaux épisodes de la biographie humaine. Ce qu'il avait fait nous montrait assez clairement ce qu'il pouvait faire. L'immensité du sujet offert à son imagination, loin de l'effrayer, comme nous avions lieu de le craindre, a doublé son courage et ses forces. Nous retrouvons en effet dans ses cartons toutes les qualités que nous avions admirées dans le *Jugement de Louis XVI* et dans *Mirabeau répondant au marquis de Dreux-Brézé.* C'est la même vérité, la même énergie exprimées par un crayon plus savant et plus habile. Quant à la pensée qui circule dans cette vaste série, je n'hésite pas à dire qu'elle prouve chez M. Chenavard une connaissance profonde de l'histoire et la notion précise des conditions qui régissent la peinture. Il sait tous les moments importants, toutes les journées mémorables de la biographie humaine, et ne sait pas moins nettement à quelles conditions est soumise la représentation de ces journées. Il pense comme s'il avait à raconter le développement de la raison, et lorsqu'il

s'agit de retracer sur la toile le récit des historiens, il se renferme prudemment dans les données de la peinture. Que les esprits chagrins, pour qui le blâme est une joie, reprochent à M. Chenavard de n'avoir pas apporté dans l'expression de sa pensée toute la délicatesse, toute l'exactitude qui recommandent les compositions murales de l'Italie : je ne veux pas m'associer à cette injustice. Je n'oublie pas que ces cartons tracés au fusain ne sont pas faits pour être examinés à la loupe. Ils devaient décorer les murs du Panthéon, et, quelle que soit la destination qu'ils recevront, j'ai la ferme confiance que les juges les plus sévères y trouveront l'expression d'une pensée forte et vraie alliée à l'imagination la plus ingénieuse. Familiarisés avec les difficultés de l'art, ils ne chicaneront pas l'auteur sur les fautes qu'il a pu commettre et lui tiendront compte de la sagacité, de la variété, de la souplesse qu'il a montrées dans l'accomplissement de cette difficile entreprise. Le succès réservé à ces cartons n'est donc pas douteux, et j'espère que les applaudissements légitimes recueillis par M. Chenavard décideront l'administration à les placer dans une des salles du Louvre, en attendant qu'ils reçoivent une destination définitive.

1852.

XIII

GÉRICAULT

La postérité a commencé pour Géricault. Depuis vingt-six ans, les haines et les colères que son nom soulevait ont eu le temps de s'apaiser. Je ne dis pas qu'il nous soit donné de le juger comme le jugeront les générations futures; ce serait de ma part une ridicule présomption. Il est certain du moins que le nom de Géricault, après avoir servi de drapeau à la nouvelle école, est entré aujourd'hui dans le domaine de l'histoire, et que nous pouvons parler de lui avec impartialité. Parmi les artistes comme parmi les gens du monde, il se trouve plus d'un esprit habitué à jurer par Géricault, et qui pourtant n'a pas pris la peine d'étudier l'ensemble de ses œuvres. Cette étude générale et désintéressée, qui présentait de nombreuses difficultés au moment de la lutte, qui pouvait même sembler impossible tant que durait la bataille, est aujourd'hui singulièrement simplifiée par l'attiédissement des passions qui s'agitaient, en 1819, autour du *Radeau de la Méduse*. Ces passions attiédies ne sont pourtant pas mortes tout entières. Les admirateurs de la peinture impériale n'ont pas renoncé à leurs anciennes croyances, les doctrines qu'ils ont soutenues leur semblent

encore seules vraies et dignes de foi; mais leur conviction a pris le caractère de la piété filiale : ils parlent du passé avec respect, du présent sans amertume; ils déplorent entre eux la ruine de la vraie religion et n'essayent plus de convertir les impies. Les disciples de Géricault, tout en gardant pour le maître qu'ils ont choisi, ou plutôt dont le nom est pour eux un signe de ralliement, une dévotion fervente, ne parlent plus avec le même dédain, avec la même injustice de la peinture impériale, et reconnaissent les services rendus à l'art par le savoir et la volonté persévérante de David. Si Guérin et Girodet n'ont pas retrouvé la popularité dont ils jouissaient sous l'empire, *Eylau* et *Jaffa*, les *Sabines* et *Léonidas* sont aujourd'hui estimés à leur juste valeur. Les peintres mêmes qui sont engagés dans une voie toute différente ne refusent pas le tribut de leur admiration à ces œuvres habiles. Il semble donc que le temps soit venu de prononcer un jugement équitable sur le talent de Géricault et de marquer sa place dans l'histoire esthétique de notre siècle. Ceux pour qui *le Radeau de la Méduse* était un signe de décadence, comme ceux qui voyaient dans cette composition inattendue un signe de progrès, prêtent volontiers l'oreille aux doctrines qu'ils n'approuvent pas; il y a des deux parts une tendance vers l'impartialité. Au lieu d'hymnes ou d'invectives, la critique peut maintenant discuter ce qui mérite les honneurs de la discussion, blâmer ou louer ce qui appelle le blâme ou la louange. Personne, je crois, ne peut regretter l'amertume et la colère qui passaient, il y a vingt-six ans, pour des arguments sérieux. La franchise, l'indépendance, la ferme résolution de relever avec le même soin les défauts et les qualités de l'œuvre la plus éclatante, valent bien, aux yeux de la raison, l'admiration préconçue et le dénigrement qui résiste à toutes les épreuves, même à l'épreuve de l'évidence.

Pour bien comprendre le rôle de Géricault dans la peinture française, il ne suffit pas de l'étudier en lui-même; une telle méthode ne conduirait qu'à une vérité incomplète. L'analyse la plus attentive ne nous apprendrait pas ce qu'il a voulu renverser, ce qu'il a voulu édifier. Géricault, réduit à lui-même, séparé de son maître, isolé du milieu où il s'est produit, ne laisse dans l'esprit qu'une notion stérile. Pour marquer sa place, pour caractériser nettement l'influence qu'il a exercée sur l'école française, il faut commencer par déterminer les principes qui présidaient à l'enseignement de la peinture, quand Géricault, malgré la résistance de sa famille, quitta les livres pour le pinceau. Sans l'accomplissement de cette condition préliminaire, il est impossible d'expliquer pourquoi, dans la plupart de ses œuvres, l'exécution ne s'accorde pas avec la conception, pourquoi la main est plus habile que la pensée n'est savante. Si Géricault n'eût pas rencontré dans Pierre Guérin un adorateur fervent, un disciple fidèle et obstiné des principes proclamés par David, s'il n'eût pas trouvé dans ce maître habile la ferme résolution de blâmer avec dédain, de proscrire sans pitié tous les caprices de la fantaisie, s'il n'eût pas eu à soutenir des luttes sans nombre contre la tradition, qui prétendait posséder seule le secret de la beauté, il est probable que son talent n'aurait pas pris le caractère de violence et de réaction qui éclate dans ses moindres études, et qui se révèle tout entier dans son dernier ouvrage.

Confié aux soins d'un maître plus indulgent, livré tour à tour, sans contrainte, sans résistance, à l'étude de la nature et des maîtres, Géricault ne serait jamais devenu chef d'école. Ce rôle qu'il n'a jamais rêvé n'aurait pu lui être assigné par ses camarades, qui plus tard devinrent ses élèves. Il faut donc absolument parler de Guérin, si l'on veut ex-

pliquer Géricault. Quelques phrases banales, stéréotypées depuis longtemps, sur la prédilection de la peinture impériale pour les formes académiques, seraient une préface très-inutile. Aussi m'abstiendrai-je de les répéter. J'aime mieux suivre les conseils du bon sens et chercher les doctrines de Guérin dans ses œuvres. Si cette voie est la plus longue, c'est aussi la plus sûre, la seule qui nous conduise au but. Une rapide appréciation des œuvres de Guérin nous permettra d'établir clairement le sens et la portée de ses doctrines. En voyant ce qu'il voulait, en comparant sa volonté à la volonté révélée par les œuvres de Géricault, nous comprendrons sans peine comment la lutte s'est terminée par l'avénement de l'école nouvelle, comment Géricault a trouvé dans la résistance même une source féconde d'énergie, comment l'obstination de son maître l'a poussé à la révolte, comment la révolte, en persévérant, a changé de nom, s'est transformée en révolution. Toute cette série d'idées qui, réduite à des termes abstraits, ne laisserait pas dans l'esprit de traces bien profondes, éclairée par le récit des faits, se grave sans peine dans toutes les mémoires. C'est pourquoi je ne crains pas de fatiguer l'attention en commençant l'histoire de Géricault par l'histoire sommaire de Pierre Guérin.

Pierre Guérin ne se recommande ni par la sévérité du dessin, ni par l'éclat de la couleur; mais il y a dans plusieurs de ses ouvrages un mérite de composition qui ne peut être contesté. *Caton d'Utique déchirant ses entrailles* et *Marcus Sextus* montrent clairement qu'il s'était de bonne heure habitué à la méditation, car le premier de ces ouvrages, placé aujourd'hui à l'École des Beaux-Arts, a été conçu à l'âge de vingt-deux ans, et le *Marcus Sextus*, exécuté avant le départ de Guérin pour l'Italie, fut exposé deux ans plus tard. On peut critiquer sans injustice l'insuffisance du savoir anatomique dans le second de ces ouvrages, qui établit

la renommée de Guérin, et dont le succès n'a jamais été dépassé par aucun de ses tableaux; on peut, sans s'exposer au reproche de malveillance, demander où se trouve le type de la couleur choisie par l'auteur de cette composition; mais, à quelque sentiment qu'on s'arrête sur les doctrines professées par David, on ne peut méconnaître dans le ***Marcus Sextus*** une véritable puissance d'expression, et, ce qui ajoute encore à l'évidence du mérite que je signale, c'est la manière incomplète dont les figures sont modelées. On trouverait sans peine aujourd'hui, parmi les hommes de vingt-cinq ans voués à l'étude de la peinture, une main plus habile et plus savante : on trouverait difficilement une intelligence capable de concentrer sa pensée avec autant d'énergie. La douleur, le désespoir, sont exprimés dans le ***Marcus Sextus*** avec une âpreté, une grandeur qui justifie la popularité acquise à Guérin par cet ouvrage. Quant à l'indécision du dessin, quant à la manière incomplète dont les figures sont modelées, il suffit pour les expliquer de se rappeler que Guérin, bien que né sous la domination de David, n'avait pourtant pas étudié dans son atelier. Après quelques mois passés chez un peintre obscur du nom de Brenet, il était entré chez Regnault. Or, personne n'a jamais songé à mettre l'*Éducation d'Achille à Scyros* sur la même ligne que *les Sabines* pour la sévérité du dessin. Quoique Regnault partageât avec David et Vincent le gouvernement de l'école française, il n'a jamais eu ni par son enseignement, ni par ses ouvrages, l'autorité qui appartenait au chef de l'école. Il ne faut donc pas s'étonner que Guérin, instruit par les leçons de Regnault, n'ait pas trouvé pour sa pensée une forme plus précise. Privé des secours d'une éducation littéraire, mais nourri de la lecture des historiens et des poëtes de l'antiquité, la main chez lui n'était pas à la hauteur de la pensée. Il concevait mieux et plus fortement qu'il ne sa-

vait rendre, et pourtant, quoiqu'il n'eût pas vécu sous la sévère discipline de David, il a mis dans son *Marcus Sextus* une franchise, une évidence d'expression qui émeut profondément. Or, si l'émotion des spectateurs ne démontre pas l'excellence de l'œuvre sous le rapport technique, elle prouve du moins qu'il y a chez le peintre un sentiment poétique très-développé, et je ne crois pas qu'à cet égard le *Marcus Sextus* puisse laisser aucun doute dans les esprits les plus incrédules.

Phèdre et Hippolyte, *Andromaque et Pyrrhus*, sont bien loin de valoir l'ouvrage dont je viens de parler. La pantomime des personnages a quelque chose de théâtral dans l'acception la plus vulgaire du mot. Au lieu de s'inspirer, pour traduire sur la toile deux tragédies de Racine, du modèle que Racine lui-même avait consulté, au lieu de relire et de méditer l'*Hippolyte* et l'*Andromaque* d'Euripide, Guérin a demandé à ses souvenirs de théâtre tous les éléments de ces deux compositions, et tous ceux en effet qui ont vu Talma et Mlle Duchesnois les reconnaissent dans Phèdre et dans Oreste. Talma, malgré l'excellence de son talent, malgré le génie qui l'animait dans tous ses rôles, était obligé, pour enlever les applaudissements du parterre, de se plier aux conditions de la scène. Malgré son ardent amour pour la vérité, malgré sa passion constante pour le naturel, il ne pouvait se dispenser d'accentuer avec une exagération involontaire certains effets de pantomime, et, si je le rappelle, ce n'est pas pour lui en faire reproche : c'était une des nécessités de son art ; la simplicité absolue n'eût pas été comprise. Ainsi Talma lui-même, très-utile sans doute à consulter, ne devait pas servir de modèle unique au peintre qui voulait représenter Oreste. Quant à Mlle Duchesnois, je confesse très-franchement que je n'ai jamais rien compris à sa renommée ; c'était à mes yeux un talent parfaitement faux. Quoiqu'elle eût reçu les avis d'un poëte ingénieux,

elle faisait du rôle de Phèdre une perpétuelle cantilène. Quel que fût son interlocuteur, Œnone, Hippolyte ou Thésée, elle ne consentait jamais à parler simplement ; elle soupirait, elle fredonnait, et je ne me souviens pas d'avoir surpris dans sa voix un accent naturel. Sa renommée est une de ces bévues grossières dont la tradition n'est malheureusement pas perdue : il était donc très-imprudent, sinon insensé, d'interroger le masque et la pantomime de Mlle Duchesnois pour trouver le vrai type de Phèdre, car le masque et la pantomime suivaient nécessairement toutes les inflexions de sa voix. Aussi les deux tableaux de Guérin, bien que défendus avec ardeur par ses nombreux amis, sont-ils demeurés pour tous les hommes clairvoyants entachés de manière et de faux goût. Je ne doute pas que l'auteur n'eût évité cet écueil en relisant l'*Hippolyte* et l'*Andromaque* d'Euripide. Si le dernier des tragiques grecs, dont nous possédons les œuvres, ne peut se comparer ni à Eschyle ni à Sophocle pour la grandeur et la simplicité, il est certain pourtant qu'il sait, au milieu de ses déclamations, trouver des accents vrais, des accents pathétiques. Bien que Racine ait pris dans Virgile l'argument dramatique de son *Andromaque*, les conseils du poëte athénien n'étaient pas à négliger pour la représentation d'Andromaque et de Pyrrhus : Talma et Mlle Duchesnois ne pouvaient remplacer la lecture d'Euripide.

Didon écoutant le récit des malheurs d'Énée offre des qualités fort remarquables. Il est impossible de ne pas rendre justice à la pose de Didon, tout à la fois gracieuse et nonchalante. L'inflexion générale du corps est d'une grande souplesse et se recommande par des lignes très-heureuses. Le visage tout entier écoute bien. Guérin a très-habilement rendu l'expression du poëte latin, qui nous représente la reine de Carthage suspendue aux lèvres d'Énée. L'attitude voluptueuse du personnage se concilie sans effort avec l'at-

tention qui respire dans tous ses traits. On a trouvé le héros troyen quelque peu insignifiant, et j'avoue qu'il me serait difficile de saisir sur son visage une pensée nettement déterminée. Cependant il y a dans son attitude, sinon dans son regard, une expression de noblesse et de grandeur. La sœur de Didon, appuyée sur le lit où la reine est couchée, est une des figures les plus gracieuses qui soient nées sous le pinceau de l'auteur. Les yeux et la bouche sont pleins de tendresse, et cette tendresse est mêlée de générosité. Anna écoute d'une oreille attentive le récit d'Énée, comme si elle pressentait la passion funeste que ce récit allumera dans le cœur de Didon. Je ne professe pas une grande admiration pour le faux Ascagne, bien que cette figure ait obtenu, il y a trente ans, une popularité prodigieuse. La malice que le peintre a voulu mettre dans les yeux et sur les lèvres du faux Ascagne n'est pas exempte d'afféterie. Or, s'il y a au monde un poëte qui conseille, qui prescrive la simplicité, c'est à coup sûr Virgile. Chez le poëte latin, il n'y a pas trace du défaut que je signale dans le faux Ascagne. Cependant, malgré la physionomie insignifiante du narrateur, malgré l'afféterie qui gâte la malice du fils de Vénus, il reste encore dans ce tableau beaucoup à louer. La toile tout entière est inondée de lumière. La mer s'étend au loin, et l'œil nage avec bonheur dans cet espace indéfini. On pourrait souhaiter une plus grande sobriété de détails dans le vêtement de la reine, dans le lit même où elle est couchée. Il est certain en effet que les ornements prodigués par le peintre exposent le regard du spectateur à de fréquentes distractions, et nuisent d'autant à l'effet poétique de la composition. Pourtant il ne faut pas oublier que Virgile nous représente Didon comme une femme belle et fière de sa beauté, et l'illustre Mantouan, dans le portrait de la reine de Carthage, n'omet pas la coquetterie. Ainsi je

n'attache pas une grande importance à la remarque précédente. Bien que je préfère, en toute occasion, la simplicité à la profusion, je ne puis voir dans les ornements imaginés par le peintre pour le vêtement de Didon un sujet de reproche bien sérieux, et je loue volontiers l'élégance et l'élévation qui règnent dans toutes les parties du tableau; car le faux Ascagne lui-même, malgré sa malice un peu affectée, n'est pas dépourvu d'élégance. Pour traduire ainsi les poëtes de l'antiquité, il faut avoir vécu avec eux dans un commerce familier, et la *Didon* de Guérin demeure comme un témoignage éclatant de l'assiduité, de la persévérance de ses études.

Clytemnestre poussée par Égisthe au meurtre d'Agamemnon n'est pas moins digne d'attention que *Didon écoutant le récit d'Énée.* La lumière sanglante répandue sur tous les personnages s'accorde très-bien avec la scène que l'auteur a voulu représenter. La lecture d'Eschyle n'a pas été pour lui moins féconde que la lecture de Virgile. La reine adultère est très-bien conçue. Son visage, sa démarche, respirent une rage homicide. Pour posséder librement l'amant qu'elle a choisi, elle a résolu d'égorger son mari; mais sa main n'est pas aussi hardie que son cœur et tremble au moment de l'exécution. La mère d'Oreste, qui doit un jour venger le meurtre de son père, cherche dans le crime même un lien de plus pour enchaîner Égisthe. Toutes les intentions du poëte sont fidèlement rendues par le peintre. Tout dans cette composition est si habilement calculé, que l'esprit n'hésite pas un instant sur le rôle assigné à chaque personnage. Il est permis de blâmer les proportions que l'auteur a données au roi d'Argos. Il faudrait en effet qu'Agamemnon fût placé assez loin d'Égisthe et de Clytemnestre pour que le spectateur pût accepter ces proportions. La reine et son amant sont dans la chambre du roi, et il semble qu'Agamemnon soit séparé

de nous par une vingtaine de pas. C'est là certainement une erreur positive, mais une erreur toute matérielle, qui n'enlève rien à la grandeur de la composition. C'est une question de perspective, qu'un écolier, après six mois d'étude, pourra facilement résoudre. Quant au mérite poétique de ce tableau, il faudrait, pour le contester, ne pas connaître le premier mot de la tragédie grecque. Quiconque en effet a vécu familièrement avec Eschyle, avec Sophocle, comprend toute l'élévation, toute la fidélité du tableau de Guérin. Si l'exécution n'est pas aussi savante, aussi précise qu'on pourrait le souhaiter, la physionomie et la pantomime des personnages sont de nature à contenter le goût le plus difficile. Y a-t-il aujourd'hui beaucoup de peintres dont les œuvres méritent le même éloge? La *Clytemnestre* de Guérin est une composition longtemps méditée, habilement conçue, et qui tiendra toujours un rang élevé dans l'école française.

Cette rapide analyse des ouvrages de Pierre Guérin nous montre assez clairement que ce n'était pas un maître vulgaire, et en effet plusieurs artistes éminents de notre temps ont puisé à son école, sinon le respect aveugle des principes qu'il professait, du moins l'habitude de méditer à son exemple et de ne pas confier aux caprices du pinceau la révélation ou plutôt l'invention de leur pensée. J'ai dit que Géricault avait excité chez Pierre Guérin plus d'étonnement que de sympathie, et cela se conçoit : pour peu qu'on prenne la peine de comparer *le Radeau de la Méduse* à *Didon écoutant le récit d'Énée*, rien au monde n'est plus facile à concevoir que l'étonnement de Pierre Guérin. Il y avait chez Géricault une passion pour la réalité qui ne pouvait accepter aucune contrainte. Lorsqu'il n'avait pas encore quitté le collége, les jours de sortie, il ne connaissait pas de plus grand plaisir que d'assister aux exercices de Franconi, et ses camarades ajoutent que, frappé d'admiration pour le talent de cet ha-

bile écuyer, il regardait comme un honneur de s'entretenir avec lui sur la méthode à suivre dans le maniement des chevaux, et non-seulement il suivait assidûment les exercices de Franconi, mais il allait se placer à la porte des grands hôtels du faubourg Saint-Germain et du faubourg Saint-Honoré pour contempler à son aise les beaux attelages de mecklembourgeois à haute encolure. Ravi en extase par leur belle robe et leurs muscles puissants, il les suivait à la course aussi longtemps qu'il le pouvait, et, quand l'haleine lui manquait, il se consolait en commençant une nouvelle faction. Ces détails, qui nous ont été conservés par ses amis, nous expliquent pourquoi, avant d'entrer dans l'atelier de Guérin, il suivit quelque temps les leçons de Carle Vernet. Les études spéciales de Carle Vernet avaient excité chez Géricault un vif désir de prendre ses conseils, mais, au bout de quelques mois, il sentit que Carle Vernet n'était pas son homme. En effet, ce peintre, qui ne manquait certainement pas d'habileté, s'attachait trop obstinément à reproduire certains types de chevaux, tels que le type arabe et le type anglais; encore avait-il pour ce dernier type une préférence marquée. Il apportait d'ailleurs dans la représentation du cheval certains procédés que la mode avait acceptés, mais qui jetaient dans ses œuvres une singulière monotonie. Géricault ne pouvait s'accommoder d'un maître si étroit dans ses goûts et dans sa méthode. Sa passion pour les chevaux embrassait tous les types, depuis le type normand jusqu'au type arabe. Aussi n'eut-il pas de peine à découvrir tout ce qu'il y avait de mesquin dans le talent de Carle Vernet, bien qu'il rendît pleine justice à l'adresse de son pinceau. Pour lui, l'habileté de ce premier maître était une habileté purement industrielle. La peinture proprement dite n'avait pas grand'chose à démêler avec les tableaux de Carle Vernet. Les gens du monde l'avaient ac-

cepté comme un artiste consommé, et, sans prendre au sérieux sa renommée, il en recueillait les bénéfices. Géricault, sincèrement épris de la beauté du cheval, mais qui la comprenait dans toute sa variété, ne pouvait demeurer longtemps dans l'atelier de Carle Vernet. Malgré sa prédilection pour les haras, pour les courses du Champ de Mars, il entra dans l'atelier de Guérin.

On se figure sans peine tout ce qu'il eut à souffrir sous la discipline de ce nouveau maître; son ardent amour pour la réalité ne trouvait pas à se satisfaire chez l'élève de Brenet et de Regnault. Chaque fois qu'il lui arrivait de déserter les principes consacrés dans l'atelier et de faire l'école buissonnière, il était vertement tancé, et, sincère ou non, soit qu'il exprimât sa conviction, soit qu'il voulût venir en aide aux répugnances de la famille de son élève, Guérin conseillait à Géricault de renoncer à la peinture. Il y avait certainement dans ces remontrances de quoi décourager un esprit vulgaire et moins fortement trempé; heureusement Géricault, sans se demander si son maître parlait selon sa pensée ou selon la pensée de sa famille, avait assez de bon sens pour partager sa vie entre l'obéissance et la liberté : tant qu'il était dans l'atelier commun, il écoutait docilement les conseils de Guérin; une fois seul, une fois livré à lui-même, il regardait la nature d'un œil avide et la copiait à sa guise. Souvent même il lui arrivait d'ébaucher des compositions empruntées à ses lectures et de les soumettre à Guérin : le maître promenait sur l'ébauche un regard rapide et dédaigneux, et répétait pour la centième fois sa première sentence; mais il avait beau dire au jeune écolier : « En suivant une telle voie, vous ne ferez jamais rien; le plus sage pour vous serait de renoncer à la peinture; » — l'écolier persévérait sans relâche dans ses études indépendantes, et, tout en acceptant les conseils du

maître pour la pratique matérielle de son art, il interrogeait la nature avec une curiosité assidue, et préférait volontiers le témoignage de ses yeux aux enseignements de l'atelier.

Bien que la manière de Géricault ne s'accorde en aucun point avec la manière de Guérin, bien que le peintre de *la Méduse* professe pour la réalité une passion constante et que l'élève de Regnault préfère le choix des lignes à l'imitation matérielle de la nature, je ne crois pas cependant que nous devions regretter les leçons données à Géricault par Guérin, car le maître futur a puisé sans doute dans la contradiction même une nouvelle énergie. Et puis il ne faut pas oublier que, si Guérin ne possédait pas une main très-habile, s'il ne rendait pas toujours avec une précision satisfaisante ce qu'il avait conçu, il se recommandait au respect de ses élèves par l'élévation permanente de sa pensée. Il ne croyait pas que la peinture tout entière fût dans l'œil et dans la main. Il attribuait à l'intelligence une part considérable dans les arts qu'on appelle *arts d'imitation*, comme s'il suffisait de voir et de transcrire pour toucher le but.

Un tel maître ne pouvait manquer de développer chez Géricault l'habitude de la méditation, et de combattre heureusement le goût matérialiste qu'enfante l'étude exclusive de la nature. Si l'enseignement de Guérin n'a pas pleinement réussi à effacer l'influence de cette étude exclusive, il est permis du moins d'affirmer qu'il n'a pas été sans profit pour Géricault. Je ne parle pas de l'*Offrande à Esculape,* dont l'exécution et la pensée ne méritent pas une discussion sérieuse. *Marcus Sextus*, *Didon* et *Clytemnestre*, quoi qu'on puisse dire de l'indécision anatomique des formes, offrent à l'intelligence de nombreux sujets d'étude. Pour interpréter avec une telle simplicité, une telle grandeur, l'histoire et la poésie, il faut avoir nourri son esprit de lec-

tures austères, et c'est ce que Guérin avait fait de bonne heure, bien qu'il n'eût pas reçu d'éducation littéraire. Géricault, qui sur les bancs du collége Napoléon avait recueilli une ample moisson de souvenirs historiques et poétiques, pouvait sans effort s'associer à la prédilection de son maître pour l'antiquité. Cependant nous ne voyons rien, dans les œuvres qu'il nous a laissées, qui établisse nettement la prédilection dont je parle; mais il y a dans les croquis recueillis par ses amis plusieurs figures qui reportent la pensée vers Athènes. C'en est assez pour montrer que l'enseignement de Guérin n'avait pas été sans influence sur le développement intellectuel de Géricault; car ces croquis n'ont rien à démêler avec les œuvres achevées que nous connaissons.

A mon avis, ce qu'il faut louer dans l'enseignement de Guérin, ce n'est pas seulement l'amour de l'antiquité, c'est surtout l'amour de la réflexion. Or, c'est là un mérite inappréciable et qui se rencontre chez bien peu de maîtres. Ç'a été pour Géricault une bonne fortune de rencontrer dans l'auteur de *Didon* un homme habitué à se contenter difficilement, et qui ne cherchait sur sa palette l'expression de sa pensée qu'après avoir longtemps envisagé sous toutes ses faces la pensée qu'il voulait traduire. Il a puisé dans ses leçons le respect de l'intelligence et l'horreur de l'improvisation; il ne croyait pas que le génie le plus hardi, le plus fécond, fût dispensé de réfléchir avant de produire, et les nombreuses ébauches de *la Méduse*, conservées dans le cabinet de M. Marcille, sont là pour attester ce que j'avance. A l'exemple de son maître, il se contentait difficilement et retournait sa pensée dans tous les sens avant de la confier à la toile. Sa main, si docile et si prompte, ne se mettait à l'œuvre que lorsque l'intelligence avait terminé sa besogne. Guérin n'eût-il enseigné à Géricault que l'habitude et le

goût de la méditation, nous lui devrions encore une vive reconnaissance; mais ce n'est pas le seul bienfait qu'ait reçu de lui l'auteur de *la Méduse :* il y a dans les œuvres de Guérin une élégance, une élévation de style que Géricault n'a jamais oubliée. Dans la représentation même des scènes empruntées à la vie familière, il a trouvé moyen de se montrer fidèle aux leçons de son maître; il a remplacé l'harmonie des lignes par la vigueur des formes, par l'énergie de l'expression : il a mis du style dans la peinture d'un haras, d'une forge de maréchal ferrant, car toute chose bien comprise et bien exprimée se prête au style; il n'y a guère de trivial que les objets mal compris et mal rendus.

Lorsque Géricault fit son début, il avait vingt-deux ans : il envoya au salon de 1812 un *Chasseur de la garde impériale*, qui fut accueilli avec admiration par ses camarades, avec étonnement par les disciples fidèles de l'école de David. Il y avait en effet dans la couleur et le style de ce morceau quelque chose d'inattendu; la manière dont l'auteur a conçu l'attitude du cavalier et le mouvement du cheval ne relèvent d'aucune tradition. C'est la nature même prise sur le fait. Géricault a représenté naïvement, franchement ce qu'il avait vu, sans s'inquiéter de savoir si les lignes que la réalité lui fournissait s'accordaient ou ne s'accordaient pas avec les règles établies dans l'école de David et docilement acceptées dans l'atelier de Guérin. Il faut dire pourtant que, dans cet atelier même, Géricault n'était pas le seul dissident. Eugène Delacroix, Ary Scheffer, ses condisciples, cherchaient déjà, chacun à sa manière et dans la mesure de ses facultés, une voie nouvelle, une méthode qui leur permît de produire leur pensée dans toute sa franchise. Si l'admiration fut grande pour *le Chasseur de la garde*, l'étonnement fut encore plus vif que l'admiration. Les élèves de

David, réglant leur surprise sur la surprise du maître, demandaient gravement d'où cela sortait, et ne prenaient pas même la peine de discuter le mérite d'une œuvre dont l'origine ne pouvait être établie. *Le Chasseur de la garde* était traité comme un enfant trouvé, comme un aventurier sans famille, qui n'avait pas d'explication à donner sur ses antécédents et n'était pas digne d'une lutte sérieuse. Cependant ceux mêmes qui opposaient au *Chasseur de la garde* cette singulière fin de non-recevoir, qui, pour éviter tout échange d'arguments, disaient à Géricault : D'où venez-vous ? où allez-vous? tant que vous n'aurez pas répondu à ces deux questions, nous sommes dispensés de compter avec vous, ne pouvaient méconnaître la puissance qui éclate dans cette œuvre. Le respect des principes ne tenait pas contre l'évidence. Les maîtres avaient beau dire : Si le nouveau-venu réussit, si cette manière nouvelle est acceptée par le public comme une imitation fidèle et vraie de la nature, tout ce que nous avons enseigné jusqu'ici est réduit à néant; il se trouvait, même parmi leurs élèves, des esprits indisciplinés qui n'osaient pas au nom des principes nier leur émotion, et la foule a fini par se ranger à leur avis. *Le Chasseur de la garde*, placé il y a quelques années dans le salon rouge du Palais-Royal et maintenant rendu à la famille d'Orléans, est demeuré comme une protestation éloquente contre le caractère exclusif des principes professés par David, mais n'a pas aboli et ne pouvait pas abolir ce qu'il y avait de grand et de sérieux au fond de son enseignement. La réalité, telle qu'elle nous est représentée dans l'œuvre de Géricault, garde sa vigueur et son mouvement; l'harmonie linéaire, l'élégance des formes empruntée à la statuaire antique, malgré les dangers qu'elles offrent à la peinture lorsqu'elles ne sont pas contrôlées par l'étude du modèle vivant, conservent encore une valeur considérable pour tous les es-

prits habitués à la réflexion. L'étonnement et la colère de l'école de David n'ont pu envelopper dans l'oubli l'œuvre de Géricault; le succès obtenu par *le Chasseur de la garde* n'a pas entamé la valeur des *Sabines* et de *Léonidas*.

Aujourd'hui que la lutte est terminée, nous pouvons parler sans prévention et sans colère du *Chasseur de la garde*. David et Géricault sont pour nous deux personnages historiques. Le plaisir que nous donnent leurs tableaux, ou, pour parler plus exactement, le rapport que notre intelligence établit entre leur puissance et leur volonté, entre le but qu'ils se proposaient et le but qu'ils ont touché, est pour nous la seule mesure de leur mérite. Or, envisagé de cette manière, *le Chasseur de la garde* ne peut être rangé parmi les œuvres de second ordre. Il n'est pas douteux en effet que Géricault, en nous représentant un chasseur de la garde à la tête de son escadron, entraînant ses camarades par sa vigueur, par sa résolution, n'ait voulu nous peindre la vie militaire sous une face héroïque. Et qui oserait dire que le portrait de M. Dieudonné n'ait pas pleinement réalisé le vœu de Géricault? Le regard étincelle, la bouche frémit, les narines se dilatent, le mouvement du corps exprime l'état d'un homme qui va joyeusement au-devant du danger; le cheval, puissamment étreint par le cavalier, s'associe avec ardeur à l'élan de son maître. L'escadron s'ébranle et se précipite sur les pas de son chef. Que faut-il de plus pour démontrer que l'auteur a victorieusement accompli sa volonté?

Si, comme je le crois, le mérite d'une œuvre se mesure d'après le rapport établi entre le but marqué et la route parcourue, il me semble difficile de contester la valeur du *Chasseur de la garde*, car l'intention de Géricault n'a certes rien d'équivoque, et l'émotion qui s'empare du spectateur, en présence de son tableau, prouve assez clairement que son

esprit a trouvé dans sa main un interprète éloquent et docile. Je sais que des juges, d'ailleurs très-bienveillants, ont trouvé dans le mouvement du cavalier quelque chose de théâtral. J'accepterais la réprimande et je la tiendrais pour fondée, s'il ne s'agissait pas d'entraîner un escadron et de le lancer sur l'ennemi ; mais, étant donnée la pensée qui a inspiré ce tableau, j'aurais peine à comprendre que Géricault eût prêté à son cavalier un autre mouvement. Le chasseur se retourne à demi sur sa selle comme pour adresser à ses camarades une dernière parole d'encouragement. Que cette demi-conversion, exécutée sur un cheval lancé au galop, rentre dans les données des exercices que nous voyons chaque jour au cirque et au manège, je ne veux pas le nier. La question se réduit à savoir si le mouvement prêté au cavalier par Géricault est conforme à la vérité ; or, je ne crois pas qu'on puisse le contester. C'est pourquoi je ne vois dans le reproche dont je parlais tout à l'heure qu'une objection spécieuse. Du moment en effet que le mouvement blâmé comme théâtral exprime très-nettement une intention très-vraie, la discussion est close, et l'objection ne vaut pas la peine d'être réfutée.

Quant à l'exécution proprement dite, *le Chasseur de la garde* ne mérite pas de moindres éloges. Si la composition est bien conçue, toutes les parties du tableau sont traitées avec une énergie, une précision qui révèlent chez le jeune peintre un savoir très-avancé. Bon gré, malgré, il fallait bien admirer l'aisance avec laquelle l'auteur s'était joué des difficultés de son art. Quoiqu'il n'eût alors que vingt-deux ans, il avait traité toutes les parties de son œuvre avec une habileté digne d'un maître consommé. Aussi, dès l'année 1812, le rang de Géricault dans l'école française fut marqué d'une façon précise pour les vrais connaisseurs. Les disciples mêmes de David, tout en maugréant contre l'intrusion d'une

manière nouvelle, imprévue, qui heurtait de front toutes les doctrines consacrées, furent bien obligés de reconnaître dans l'élève indocile de Guérin une main familiarisée avec tous les secrets de l'exécution : *le Chasseur de la garde* obtint un succès populaire.

Cependant, si les esprits délicats, habitués à réfléchir avant de porter un jugement sur une œuvre nouvelle, comprenaient pourquoi l'auteur avait donné à son cavalier une attitude qui n'était pas sans analogie avec celle des écuyers du Cirque Olympique ; si, loin de blâmer le caractère quelque peu théâtral du chasseur lancé au galop, ils voyaient dans le feu du regard, dans l'expression belliqueuse de la physionomie la justification complète du parti adopté par le peintre, bien des esprits moins éclairés, amoureux de la chicane, reprochaient à Géricault de n'avoir pas mis dans son tableau toute la simplicité que le sujet réclamait. Pour ces juges chagrins, l'admiration populaire ne méritait pas d'être prise en considération ; l'émotion des spectateurs ne signifiait rien : c'était une erreur déplorable qu'on ne pouvait invoquer comme un argument. Géricault, sans se laisser détourner de la voie qu'il avait choisie par des reproches dont il comprenait tout le néant, sentit pourtant a nécessité de produire son talent sous une forme nouvelle. A ceux qui blâmaient amèrement l'emphase et l'attitude théâtrale du *Chasseur de la garde*, il voulut montrer qu'il savait émouvoir en traitant très-simplement une donnée en apparence insignifiante : au *Chasseur de la garde* il donna pour frère *le Cuirassier blessé*, afin de fermer la bouche aux détracteurs obstinés de son premier ouvrage.

Il est impossible en effet d'imaginer un contraste plus frappant. Si la même main se révèle avec une égale puissance dans ces deux tableaux, il y a entre les deux compo-

sitions une différence si profonde, qu'après les avoir contemplées tour à tour, il faut bien se résigner, à quelque doctrine qu'on appartienne, à voir dans Géricault un homme résolu à étudier la nature sous toutes ses faces, et non pas, comme on le disait devant *le Chasseur de la garde*, un peintre ami de l'emphase. L'auteur n'avait pas perdu de temps pour répondre aux censeurs, et la réponse parut victorieuse. *Le Cuirassier blessé*, exposé en 1813, fut accepté comme la preuve d'une grande souplesse d'imagination; car, s'il y a parenté dans l'exécution, il n'y a aucune ressemblance entre les deux sujets. Autant *le Chasseur de la garde* entraînant son escadron est plein d'ardeur et d'enthousiasme, autant *le Cuirassier blessé* est morne et abattu. Démonté, conduisant son cheval par la bride, les yeux levés au ciel qu'il implore dans sa détresse, tout son visage respire la souffrance et la résignation. Lors même que la date de ce tableau n'aiderait pas le spectateur à deviner le lieu de la scène, le terrain du premier plan, l'aspect glacé du fond sur lequel se détache le cavalier, indiqueraient que l'auteur a voulu nous représenter un épisode de la retraite de Russie. Je ne crois pas que l'esprit le plus passionné pour la simplicité puisse trouver dans *le Cuirassier blessé* la plus légère trace d'emphase. L'expression de la tête, le mouvement du corps, tout est réglé par la convenance la plus sévère. Le cheval même joue un rôle important dans cette scène navrante, car il semble comprendre et partager la douleur de son maître. On dirait qu'il regrette comme lui les dangers et l'ivresse du combat, et qu'il se plaint aussi de la rigueur des éléments. Je ne veux pas pousser plus loin l'interprétation poétique de cette composition, car on m'accuserait, à bon droit, de substituer à l'étude du tableau l'analyse des sentiments que j'aperçois, ou que je crois deviner. Cependant je ne pense pas que cette analyse,

purement morale, soit dépourvue d'intérêt et d'utilité; car, s'il faut avant tout chercher dans la peinture la peinture elle-même, si la partie matérielle joue un rôle immense dans les arts du dessin, il n'est cependant pas hors de propos de comparer l'objet représenté à l'idée que l'auteur a voulu exprimer et d'estimer l'un par l'autre. Sans cette comparaison préliminaire, il est impossible de prononcer un jugement sérieux. Or, dans *le Cuirassier blessé* de Géricault, non-seulement la partie matérielle, celle qui s'adresse aux yeux et dont chacun peut vérifier la valeur d'après la forme réelle des corps, est savante, précise, facile à saisir, mais la partie morale, celle qui relève directement de l'intelligence, n'est pas moins digne d'éloge. L'auteur a très-nettement exprimé la pensée qu'il avait conçue. Il voulait nous montrer le courage militaire sous son aspect le plus sublime, non pas au milieu de la mêlée, car l'odeur de la poudre et la vue du sang enflamment souvent les plus timides, mais aux prises avec un climat meurtrier, réduit à l'impuissance, à l'inaction, et se transformant sans se dénaturer; l'héroïsme guerrier s'élevant jusqu'à la résignation chrétienne. En présence de son tableau, est-il permis de conserver l'ombre d'un doute à l'égard de la pensée qu'il avait résolu de traduire? Y a-t-il dans sa composition quelque chose d'équivoque et d'ambigu? Assurément non. Il est impossible de se méprendre sur le but qu'il s'est proposé. Le pas chancelant du cavalier nous révèle toute la profondeur de ses souffrances, et le regard confiant qu'il élève vers le ciel nous montre l'énergie morale survivant à la force qui l'abandonne. Malgré ses blessures, malgré le froid qui pénètre dans son flanc déchiré et glace le sang dans ses veines, il invoque l'assistance divine, il ne renonce pas à toute espérance et ne regrette pas ce qu'il a souffert pour

la gloire de son pays. La lutte, entre le corps qui menace de défaillir et l'âme qui prie et persévère, est traduite si éloquemment, que le spectateur saisit du premier regard l'intention de l'auteur, et plus il étudie son œuvre, plus il reconnaît que la main a fidèlement obéi à la pensée.

Le Chasseur de la garde et *le Cuirassier blessé* annonçaient clairement que Géricault rompait sans retour avec les traditions de l'école. Aussi l'alarme fut grande parmi les disciples demeurés fidèles : l'étonnement fit place à la colère et la colère à l'anathème. Je n'ai pas entendu les imprécations prononcées contre le chef de la nouvelle hérésie ; mais le témoignage des contemporains nous les a transmises, et nous devons les envisager comme un cri de guerre, car dans le domaine de l'art commençait une lutte sérieuse, une lutte acharnée. Géricault n'entendait pas nier dans leur ensemble toutes les traditions de la peinture. Tous ceux qui ont vécu dans son intimité savent à quoi s'en tenir sur ses prétentions : ils n'ont jamais surpris en lui les symptômes d'un orgueil immodéré. Fermement résolu à poursuivre ce qu'il avait entrepris, il avait une foi bien plus vive dans la légitimité du but qu'il se proposait que dans l'étendue de ses forces. S'il était permis de comparer la réforme de la peinture à la réforme de la philosophie, je mettrais volontiers sur la même ligne la tentative de Géricault et la tentative de Descartes. Ni l'un ni l'autre n'étaient égarés par l'orgueil au point de vouloir effacer le passé. Géricault ne croyait pas créer la peinture, pas plus que Descartes ne croyait créer la philosophie. Il se révoltait contre l'école de David comme Descartes s'était révolté contre la scolastique, et de même que le gentilhomme tourangeau, pour ramener la philosophie dans la voie de la vérité, avait commencé par affirmer la pensée pour déduire de cette affirmation l'existence de l'âme, l'existence de Dieu, l'exis-

tence du monde entier, Géricault, pour ramener la peinture vers son but, retournait violemment à l'origine même de l'art, c'est-à-dire à l'imitation de la nature. Je ne crois pas, malgré le réalisme empreint dans ses œuvres, qu'il voulût réduire l'art à l'imitation de la nature, qu'il n'aperçût rien au delà de la réalité. Une telle assertion ne tiendrait pas contre l'étude des deux tableaux que je viens d'analyser. Ni *le Chasseur de la garde* ni *le Cuirassier blessé* ne peuvent être considérés comme une imitation littérale de la nature : l'imagination joue un grand rôle dans ces deux compositions. Il est permis d'affirmer, en présence de ces deux tableaux, que, pour Géricault, l'imitation de la nature n'était qu'un moyen d'exprimer la pensée, et non pas le but même de la peinture. Cependant je conçois très-bien que ses admirateurs se soient mépris sur ses intentions, et je ne m'étonne pas qu'ils aient confondu le moyen avec le but, car il y a, dans *le Chasseur de la garde* et dans *le Cuirassier blessé*, une telle réalité, que l'imitation semble, au premier aspect, avoir absorbé toute l'énergie de la volonté. Il faut regarder longtemps ces deux figures pour faire la part de l'idéal; mais il me semble impossible de ne pas la faire, dès qu'on tient compte de l'émotion produite dans l'âme du spectateur. Il y a dans ces deux figures quelque chose de plus que l'imitation littérale de la réalité : il y a une pensée qui donne à ces œuvres une valeur poétique, une valeur morale que le mérite de l'exécution ne suffirait pas à expliquer.

Géricault voyait l'école française s'égarer dans l'étude exclusive de la statuaire antique, combiner laborieusement des lignes et des masses empruntées aux marbres de la Grèce et de l'Italie, et négliger d'interroger la nature. Convaincu, par la réflexion comme par l'histoire, qu'un tel système, obstinément poursuivi, devait, dans un court espace

de temps, priver la peinture de séve et de vie, il résolut de réagir violemment contre les traditions sculpturales de David. Il procéda comme si la nature n'eût pas compté, depuis Phidias jusqu'à Raphaël, d'éloquents, d'immortels interprètes. Ce n'était de sa part ni dédain ni oubli; c'était plutôt un respect profond pour ces maîtres illustres. Il sentait que le plus sûr moyen de leur ressembler n'était pas d'imiter servilement leurs œuvres, mais de remonter jusqu'à la source même où ils avaient puisé, jusqu'à la nature. En ne copiant ni les marbres grecs ni les marbres romains, il prouvait une saine intelligence de l'antiquité, car les plus belles œuvres de Phidias, bien qu'idéalisées par une imagination puissante, laissent apercevoir l'étude assidue de la nature. Ce n'est pas aux marbres d'Égine, qu'elle admirait pourtant et très-justement, que l'école attique a demandé le secret de la beauté. Imitateur servile de ses devanciers, Phidias n'eût jamais conçu les murailles du Parthénon. Par son ardent amour de la nature, par son désir sincère de la reproduire dans toute sa richesse, dans toute sa variété, Géricault se montrait plus fidèle aux traditions de la Grèce que toute l'école de David.

Il avait d'ailleurs, pour se révolter contre l'imitation exclusive de la statuaire antique, une raison indépendante de son amour pour la réalité ; il comprenait, malgré sa jeunesse, que la statuaire et la peinture, qui toutes deux emploient l'imitation comme moyen, sont soumises à des conditions très-diverses. Il ne croyait pas qu'il fût permis de concevoir et de composer, d'après les mêmes données, un bas-relief et un tableau. Tous ceux qui ont réfléchi sur les ressources de la peinture et de la statuaire, qui ont comparé les œuvres du ciseau et du pinceau choisies dans les époques les plus glorieuses de l'art, savent à quoi s'en tenir sur le mérite de la statuaire pittoresque et de la peinture

sculpturale. Une telle doctrine ne peut enfanter que des œuvres bâtardes. Géricault a donc agi très-sagement, en n'acceptant pas comme fondement de la peinture l'imitation de la statuaire antique. En suivant les principes adoptés par l'école de David, il aurait méconnu le but de la peinture; par son retour violent à l'origine même de l'art, à l'imitation, il a montré à tous les bons esprits quelle voie il fallait suivre. Il est donc permis d'affirmer que son passage, loin d'être marqué par des ruines, comme le répètent à l'envi les admirateurs exclusifs de l'école impériale, a laissé des traces durables et glorieuses, que ses œuvres, loin de renverser toutes les notions du juste et du vrai, ont exercé sur la peinture française une action salutaire et féconde.

Cependant, malgré le succès éclatant de ses deux premiers ouvrages, Géricault sentit le besoin de voir l'Italie. Habitué à la réflexion, connaissant l'histoire de la peinture, il ne croyait pas, comme nous l'entendons répéter chaque jour, que l'Italie fût un spectacle dangereux. Il comprenait la nécessité d'étudier l'art qu'il pratiquait, dans les plus beaux monuments de l'imagination humaine. Sans concevoir le projet de modeler sa pensée sur les œuvres des maîtres de la renaissance, il éprouvait le désir de les consulter. Les esprits secondaires peuvent seuls, en effet, redouter l'enseignement et les exemples que nous fournit l'Italie. Le spectacle de la beauté suprême est toujours sans danger pour ceux qui savent le comprendre. Que des talents d'une valeur douteuse, enivrés par les applaudissements et l'adulation, habitués à recueillir chaque matin les louanges de la foule ignorante, redoutent l'épreuve d'un voyage en Italie; que, sous le prétexte superbe de conserver vierge et pure l'originalité de leur génie, ils s'obstinent à ne jamais voir ni le Vatican ni la chapelle Sixtine, je le conçois sans peine, et

ce dédain, qui se donne pour prudence, n'a pas besoin d'être expliqué. Les esprits fortement trempés ne craindront jamais de laisser dénaturer leur pensée par l'étude des œuvres de premier ordre. Les leçons que nous offrent les artistes éminents fécondent les esprits capables de produire et ne peuvent effrayer que les intelligences condamnées à la stérilité, mais, qui, en consultant les caprices de la mode, ont réussi à se composer une popularité passagère. Et pourtant ce ridicule préjugé trouve encore de nombreux partisans. Tous les peintres, tous les statuaires qui ont négligé d'apprendre les premiers éléments de leur art, qui, en moulant le modèle humain, en imitant littéralement l'étoffe qu'ils ont devant les yeux, ont surpris l'admiration des badauds, continuent à traiter l'Italie comme un lieu commun sans valeur. A les entendre, pour garder la puissance et l'intégrité de sa fantaisie, pour marcher dans sa force et dans sa liberté, il faut s'interdire le voyage au delà des Alpes; l'indépendance du génie est à ce prix. De telles billevesées méritent-elles d'être réfutées? A quoi bon discuter des idées qui n'ont d'autre patronage que l'ignorance et l'orgueil?

On invoque, je le sais, l'exemple de Lesueur, qui n'a jamais vu l'Italie, et qui pourtant a laissé une trace immortelle de son passage dans la série des compositions exécutées pour les chartreux. A Dieu ne plaise que je veuille mettre en doute les mérites qui recommandent *la Vie de saint Bruno;* j'admire très-sincèrement l'élégance, la gravité, la sobriété de ces compositions, je reconnais volontiers qu'elles occupent un rang très-élevé dans l'histoire de la peinture; mais je suis loin de croire que Lesueur, en visitant l'Italie, eût entamé l'originalité de son génie. Ce qu'il a trouvé dans le travail solitaire et persévérant, peut-être l'eût-il rencontré avec de moindres efforts, si la fortune lui eût permis de

consulter l'Italie. Les génies les plus spontanés dans toutes les branches de l'imagination, poëtes, peintres, statuaires, architectes, musiciens, sont là pour protester contre cette doctrine qui veut nier la fécondité de l'exemple. Byron, dont personne sans doute ne contestera le caractère personnel, que nul n'essayera de confondre avec le troupeau des imitateurs; Beethoven, qui s'est signalé dans son art par des pas de géant, connaissaient parfaitement le passé, et ne l'ont pourtant pas reproduit servilement. Lesueur, interrogé sur les doutes et les défaillances de ses études solitaires, n'eût pas manqué d'accueillir par une légitime ironie cette apothéose de l'intelligence réduite à elle-même, obligée de trouver dans la réflexion les ressources que des œuvres nombreuses auraient pu lui fournir. Qu'on ne me parle pas des génies privilégiés qui ne relèvent que d'eux-mêmes, qui ont reçu du ciel une puissance imprévue, qui puisent dans leurs souvenirs comme dans une source intarissable, et peuvent se passer de l'enseignement de leurs devanciers : un tel argument ne saurait être invoqué, car les génies privilégiés n'ont jamais fait loi. Géricault le sentait bien, et il voulut voir l'Italie. Bien qu'il se proposât comme but prochain, je ne dirai pas comme but dernier, l'imitation de la nature, il comprenait pourtant que la nature ne lui suffisait pas. Il n'était pas aveuglé par l'orgueil au point de croire qu'il n'eût rien à apprendre des maîtres illustres qui l'avaient précédé. En partant pour l'Italie, il ne cédait pas, comme on se plaît à le répéter, au vulgaire entraînement de la mode; il ne quittait pas son pays, il ne franchissait pas les Alpes, pour le stérile plaisir de parler, au retour, du Vatican et du Capitole. Malgré la ferme conscience du mérite et du savoir qu'il possédait déjà, il comprenait pourtant que son savoir n'était pas complet, que son habileté n'était pas encore ce qu'elle pouvait devenir : il pressentait pour son

pinceau une puissance plus éclatante, pour sa fantaisie une plus grande fécondité, et marchait vers l'Italie comme vers une source généreuse. Loin de le blâmer, loin d'accuser son intelligence de pusillanimité, son voyage est à mes yeux un témoignage évident de bon sens. Bien qu'il possédât en effet la pleine connaissance du modèle, qu'il avait étudié, il devait, comme tous les hommes qui ont marqué loin des idées vulgaires le but de leurs travaux, éprouver le besoin de consulter, sur l'interprétation du modèle, tous les esprits éminents qui, depuis Giotto jusqu'à Michel-Ange, avaient poursuivi la même tâche. Cette légitime défiance de soi-même ne peut être blâmée que par les artistes qui confondent la vogue avec la gloire, et n'aperçoivent rien au delà de leurs œuvres. Tout homme qui prend au sérieux l'expression de sa pensée rêve toujours quelque chose de mieux que la tâche accomplie. Il imagine pour sa fantaisie une forme plus pure et plus précise, une révélation plus nette et plus éclatante, et doit chercher, dans les conseils de ses aïeux en génie, un secours que l'étude solitaire ne lui donnerait pas.

Arrivé en Italie, Géricault n'avait que l'embarras du choix; les modèles ne lui manquaient pas : depuis la grâce de Raphaël jusqu'à la science de Michel-Ange, depuis l'ingénieuse élégance d'Annibal Carrache jusqu'à l'énergie parfois un peu sauvage du Dominiquin, les œuvres les plus éclatantes, les plus variées, sollicitaient son attention et sa sympathie; mais, en Italie même, Géricault, instrument prédestiné d'une réaction violente contre l'école académique, devait demeurer fidèle aux premiers instincts de son adolescence, aux premières volontés de son âge viril. Les chambres du Vatican, la chapelle Sixtine, malgré les prodiges de puissance et de génie qu'elles nous révèlent, n'avaient pas de quoi le séduire et le métamorphoser. Ce qu'il

poursuivait, ce qu'il rêvait, c'était la réalité, opposée aux formes conventionnelles, aux lignes préconçues enseignées par David et par ses élèves. Or, ni *l'École d'Athènes*, ni *le Jugement dernier*, ni la voûte de la chapelle Sixtine ne pouvaient contenter cette soif ardente de la réalité. Il y a certainement, dans *l'École d'Athènes*, et dans *le Jugement dernier*, tout ce qu'il faut pour enseigner à une intelligence docile les secrets les plus mystérieux de la peinture. Essayer de le démontrer serait tout simplement ressasser un lieu commun. Cependant, pour ceux qui comprennent le sens vrai, le sens complet du mot réalité, il est hors de doute que la grâce de Raphaël et la science de Michel-Ange ne sont pas la réalité même. Raphaël par l'harmonie linéaire, Michel-Ange par l'interprétation des formes, se sont élevés bien au-dessus de la réalité, car ils avaient compris la mission de la peinture dans toute son étendue, et ne la réduisaient pas à la pure imitation. Géricault, s'il eût vécu plus longtemps, n'eût pas manqué sans doute de la comprendre avec la même netteté, la même précision. Obligé par le bon sens, par l'évidence, de réagir contre l'éducation qu'il avait reçue, il devait naturellement négliger le but définitif de son art pour n'envisager que le but immédiat, ou plutôt le moyen, confondu trop souvent par l'ignorance avec le but même de la peinture. Géricault ne méconnaissait pas la différence profonde qui sépare le moyen et le but; mais, tout entier au désir de substituer la réalité à la convention, il ne pouvait embrasser d'un seul regard toutes les parties de sa tâche, et ajournait ce qu'il semblait ignorer. Pour ceux qui ont vécu à Rome pendant quelques mois, l'embarras de Géricault est facile à comprendre : chacun trouve en effet dans cette ville sans rivale l'incarnation de la beauté qu'il a rêvée. Je regrette que Géricault n'ait pas laissé le journal de ses impressions quotidiennes;

il serait curieux de connaître ce qu'il a senti, ce qu'il a pensé devant *le Parnasse* du Vatican, devant *le Premier Péché* de la chapelle Sixtine, et de suivre pas à pas son admiration et ses scrupules.

Quand je parle de scrupules, le lecteur familiarisé avec l'histoire de la peinture me comprend sans peine. Il est évident en effet que, pour un homme épris de la réalité, qui poursuit l'imitation de la nature sinon comme but suprême, du moins comme le but prochain de son art, Michel-Ange et Raphaël sont tout à la fois un sujet d'admiration et une source de scrupules. Ni *l'École d'Athènes* ni *le Jugement dernier* n'appartiennent à la peinture *réelle. Le Triomphe de Bacchus,* peint à fresque dans la galerie du palais Farnèse par Annibal Carrache, n'est pas plus *réel* que *l'École d'Athènes* et *le Jugement dernier. Les Heures* de Guido Reni au palais Rospigliosi, *l'Aurore* du Guerchin à la villa Ludovisi, ne sont pas non plus une imitation littérale de la nature. La tribune de Saint-André della Valle, chef-d'œuvre du Dominiquin, se rapproche davantage du but que poursuivait Géricault. *Le Martyre de saint André,* placé dans l'église de Saint-Grégoire en regard d'une composition de Guido Reni sur le même sujet, est peut-être encore plus voisin de l'imitation littérale. Cependant aucun de ces maîtres, si variés, si ingénieux, si féconds, ne pouvait contenter Géricault, car il ne trouvait ni dans l'école romaine, ni dans l'école florentine, ni dans l'école de Bologne, la réalité vivante et complète, la réalité pure, qu'il appelait de tous ses vœux. Pour demeurer fidèle à la cause de la vérité, je suis obligé d'avouer que l'auteur de *la Méduse* a choisi pour modèle un peintre qui, dans l'histoire de l'art, est placé bien loin de Michel-Ange et de Raphaël, bien loin d'Annibal Carrache et du Dominiquin : c'est à la Lombardie qu'il a demandé conseil, et il n'a choisi pour

guide ni le fondateur de l'école milanaise, ni son élève le plus illustre, ni Léonard de Vinci, ni Bernardino Luini; Géricault, qui avait devant lui Michel-Ange et Raphaël, a détourné les yeux, comme ébloui de cette splendeur toute puissante : le parrain qu'il s'est donné, vanté, fêté il y a deux siècles comme un peintre accompli, aujourd'hui réduit à sa juste valeur, s'appelle Michel-Agnolo Amerighi, et, comme il était né dans une petite ville de Lombardie, à Caravaggio, il est connu généralement sous le nom de Michel-Ange de Caravage. Quoique ce peintre, mort depuis deux cent quarante-un ans, soit aujourd'hui singulièrement déchu de son ancienne renommée, on ne peut nier cependant qu'il ne possède une singulière habileté : il y a dans sa manière de distribuer la lumière, de donner du relief à toutes ses figures, une puissance qui peut se comparer à la puissance de Rembrandt. Si le peintre hollandais possède un génie plus fécond, une imagination plus abondante, le peintre lombard lutte avec lui de ruse et de finesse, lorsqu'il s'agit de montrer la forme dans l'ombre, et, selon la belle expression de Milton, de rendre les ténèbres visibles. C'est à Michel-Ange de Caravage que Géricault a demandé conseil, et c'est avec le souvenir de ses œuvres qu'il a composé *le Radeau de la Méduse.*

Malgré la prédilection très-évidente de Géricault pour Amerighi, il ne faut pas croire qu'il ait choisi les œuvres de ce maître comme objet exclusif de ses études. Tous ceux qui ont vécu dans le commerce familier du peintre français savent à quoi s'en tenir sur la variété, j'allais dire sur l'universalité de ses travaux. Ses amis, ses camarades d'atelier parlent, avec admiration, du nombre prodigieux de dessins et d'esquisses qu'il avait rapportés de ses voyages. Géricault avait voulu habituer son œil et sa main à tous les procédés, à toutes les ruses de son art, et cette ambi-

tion persévérante n'avait pas été déçue. Non-seulement il avait copié avec un soin assidu des morceaux importants de tous les chefs d'école depuis Léonard jusqu'à Michel-Ange, non-seulement il avait tenté tour à tour de s'assimiler le style de Sainte-Marie des Grâces et du *Jugement dernier;* mais, lorsqu'il eut quitté l'Italie, il choisit dans l'école flamande, dans l'école hollandaise des sujets qui ne semblaient pourtant unis par aucune parenté prochaine, ou lointaine, avec ses méditations habituelles, et s'efforça courageusement d'en reproduire les moindres détails avec une fidélité littérale. J'ai vu des fleurs et des fruits copiés de la main de Géricault d'après un maître hollandais; à voir la précision qui donne tant de valeur à toutes les parties de cette œuvre délicate, je n'aurais pas deviné que l'auteur de cette copie ingénieuse devait un jour peindre *le Radeau de la Méduse.*

J'insiste sans hésiter sur les études de Géricault, parce qu'il serait impossible d'expliquer autrement la prodigieuse habileté qui éclate dans ses œuvres. Si je négligeais d'examiner les épreuves de toute nature auxquelles il s'est résigné avant d'aborder la conception et l'exécution d'une œuvre originale, son talent ne serait plus qu'un effet sans cause, ou du moins l'admiration, qu'on ne pourrait lui refuser, ne s'adresserait pas aux facultés qui ont marqué sa place. On aurait tort, en effet, de croire que Géricault soit un talent spontané. Une telle pensée serait accueillie avec un profond étonnement par tous ceux qui ont assisté à ses travaux. Malgré sa mort prématurée, malgré les distractions du monde, malgré les plaisirs qu'il poursuivait avec ardeur, Géricault a trouvé le temps d'acquérir, à la sueur de son front, une science consommée. Il n'a jamais conçu l'orgueilleuse pensée de se placer directement en face de la nature et de lutter avec elle, avant d'avoir consulté, à

plusieurs reprises, les artistes éminents qui avaient entrepris la même tâche. Ce n'est pas là, quoi que puissent dire les novateurs de nos jours, une preuve de faiblesse, mais une preuve de bon sens. Géricault n'acceptait pas la tradition, il n'entendait pas la suivre docilement, comme une loi soustraite désormais à toute discussion. Cependant, tout en gardant son indépendance, tout en protestant contre le caractère exclusif de l'enseignement inauguré par David, il reconnaissait la nécessité d'interroger les maîtres sur la manière de comprendre et d'interpréter la nature. Quelques mots me suffiront pour expliquer plus nettement ma pensée : Géricault échappait au danger de la routine en s'adressant tour à tour aux écoles les plus diverses; l'obéissance ne pouvait rétrécir le champ de son imagination, car il s'inclinait devant des volontés d'origine si variée, que par sa docilité même, il trouvait moyen de se renouveler, de se multiplier.

Quand on a mesuré d'un regard attentif la route parcourue par Géricault, son habileté n'a plus rien d'inattendu. L'admiration ne s'attiédit pas, mais elle se dégage de l'étonnement. Malgré son ardent amour pour la réalité, il n'est pas vrai qu'il ait engagé une lutte immédiate avec le modèle vivant. Si les murs de son atelier offraient à ses amis de nombreuses esquisses faites d'après nature, ils présentaient aux regards étonnés une moisson également abondante de souvenirs recueillis dans toutes les écoles. Ainsi le talent de Géricault, avant de tenter l'expression d'une pensée nouvelle, se formait, se complétait lentement. Tantôt le disciple infidèle de Guérin copiait hardiment ce qu'il voyait sans tenir compte des leçons de l'école ; tantôt, guidé par une prudence supérieure à son âge, il consultait l'interprétation de la nature au lieu de la nature elle-même. Sûr de retrouver sa puissance, son originalité, dès

qu'il le voudrait, il consentait pour quelque temps à travailler d'une façon impersonnelle. Ce qui se passe aujourd'hui sous nos yeux contraste singulièrement avec les habitudes de Géricault. Nous entendons chaque jour annoncer la venue d'un nouveau Messie qui doit tout régénérer. Tantôt c'est à la décadence romaine, tantôt à la vie des champs qu'il demande ses inspirations ; mais qu'il nous peigne une orgie antique ou le convoi du pauvre, il prétend ne relever que de lui-même. C'est à lui que commence l'école française. Poussin et Lesueur n'ont jamais vécu, ou n'ont laissé aucune trace durable de leur passage. Il faut laisser aux érudits entêtés le stérile plaisir de rappeler et de vanter *les Sacrements* et *la Vie de saint Bruno*. A quoi bon consulter le passé quand il s'agit de renouveler le présent, de conquérir l'avenir ? Et pourtant toutes ces paroles présomptueuses que la raison désavoue, que l'histoire condamne, sont recueillies par des oreilles avides, par des esprits crédules, et le nouveau Messie s'enivre d'encens pendant quelques mois ; puis son nom s'efface de toutes les mémoires, et l'oubli fait justice de ses folles prétentions.

C'est dans *le Radeau de la Méduse* qu'il faut étudier le talent et le savoir de Géricault ; c'est là, en effet, que le peintre a déployé librement toutes les ressources de son imagination et de son pinceau. Ses nombreux dessins, ses ébauches si variées, nous inspirent une légitime admiration ; il a trouvé dans Byron le sujet de plusieurs compositions, tantôt énergiques, tantôt attendrissantes. La lecture du poëte anglais avait produit sur son intelligence une impression profonde ; les compositions dont je parle, lithographiées par l'auteur même, se recommandent par un caractère éclatant de spontanéité. On devine du premier regard que Géricault, pour traduire Byron, n'a eu qu'à suivre la pente naturelle de son imagination. Pour com-

prendre pleinement les passions de Conrad et de Lara, il n'avait pas besoin d'oublier les habitudes de sa pensée ; il retrouvait dans ses souvenirs le germe des poëmes qui s'épanouissaient sous ses yeux. Aussi les croquis inspirés à Géricault par Byron semblent-ils n'avoir rien coûté, et pourtant, quand on les regarde avec attention pendant quelques instants, on reconnaît bien vite que, si la conception a été spontanée, l'exécution n'est pas improvisée. Cependant, malgré le mérite qui se retrouve dans les moindres caprices esquissés par cette main habile, *le Radeau de la Méduse* peut seul marquer nettement la place et le rôle de Géricault dans l'histoire de la peinture, et je me hâte d'y revenir.

Un tel sujet convenait merveilleusement au caractère de l'auteur, car l'amour effréné du plaisir s'alliait chez lui à de fréquents accès de mélancolie, et l'image de la mort, imprévue ou volontaire, tenait une grande place dans sa pensée. Une lettre de Charlet, dont l'authenticité ne peut être contestée, et qui sans doute sera bientôt publiée par les soins de M. Lacombe, l'un de ses plus fidèles amis, nous apprend en effet que Géricault a plus d'une fois songé au suicide. Sans la vigilance de ses camarades, il est probable qu'il eût accompli son sinistre projet. Charlet raconte qu'il l'a sauvé, et le discours qu'il lui a tenu pour le décider à vivre est un curieux mélange d'affection et de raillerie. Cette singularité n'étonnera personne parmi ceux qui ont vécu dans le commerce familier de Charlet. La raillerie était chez lui un don si évident, un talent si impérieux, qu'il ne pouvait s'empêcher de sourire dans les occasions les plus solennelles. S'il n'eût adressé à Géricault, pour le détourner de la mort volontaire, que des paroles sérieuses inspirées par la philosophie ou la religion, peut-être n'eût-il pas réussi à le sauver ; la raillerie, en ramenant de vive

force la gaieté dans l'âme qui voulait aller au-devant de la mort, est venue au secours de la religion et de la philosophie. Ce détail anecdotique peut servir à expliquer comment Géricault, pour sujet de sa première composition, a choisi *le Radeau de la Méduse*. L'idée de la mort lui était si familière, qu'il devait retrouver dans la représentation de la mort une sorte de joie. Le naufrage de *la Méduse* ouvrait un libre champ à son imagination, et la mort des naufragés, telle qu'il nous la montre, est à coup sûr une des pages les plus effrayantes qui se puissent rêver. Si je cherchais dans un art qui parle une autre langue, dans la poésie, un terme de comparaison; si j'essayais de montrer comment la parole, maniée par une puissante intelligence, lutte d'énergie et d'épouvante avec la peinture, je ne trouverais dans mes souvenirs que la tour d'Ugolin. Il y a, en effet, une évidente analogie entre la scène racontée par le poëte florentin et la scène retracée par le peintre français. Dans la tour d'Ugolin comme sur *le Radeau de la Méduse*, nous voyons le désespoir poussé à ses dernières limites. Si le peintre n'offre pas à nos yeux l'horrible image que le poëte emprunte à l'histoire, la faim étouffant les plus tendres sentiments, l'imagination du spectateur vient en aide à son pinceau, et n'a pas de peine à deviner que la faim sur les flots de l'Océan, comme dans la tour murée de Pise, a dû réduire au silence les affections les plus sincères. Si j'indique ce rapprochement, ce n'est pas que j'y attache la moindre importance. Les devoirs de la poésie et de la peinture sont tellement distincts, les lois qui régissent ces deux formes de la fantaisie sont tellement diverses, qu'on ne pourrait sans enfantillage insister sur une pareille comparaison. Je n'ignore pas que mon avis trouvera de nombreux contradicteurs. Les pages éloquentes que nous a laissées Diderot ont habitué le public à juger la peinture,

plutôt d'après les pensées qu'elle suggère que d'après les pensées qu'elle exprime. Malgré ma vive admiration pour Diderot, je considère cette manière de juger comme parfaitement fausse. Avec un pareil système, on arrive à louer des œuvres médiocres, à laisser dans l'ombre et l'oubli des œuvres d'une grande valeur. Si les imaginations pareilles à celle de Diderot sont rares, on m'accordera bien qu'il se rencontre dans les classes lettrées un grand nombre d'intelligences capables de compléter, d'interpréter et parfois même de dénaturer par leurs souvenirs le tableau placé devant leurs yeux; si, au lieu d'estimer l'œuvre en elle-même, le spectateur l'estime d'après les idées qu'elle suscite ou qu'elle réveille, il peut se laisser entraîner de la meilleure foi du monde aux jugements les plus iniques. Je connais trop bien les dangers d'une telle méthode pour m'aventurer sur les pas de Diderot. Sûr de me tromper aussi souvent que lui, je ne pourrais pas invoquer la même excuse. Docile aux conseils de la prudence, j'aime mieux suivre une route plus modeste et juger le tableau que je vois, au lieu de prêter à la toile des pensées que le peintre n'a jamais conçues.

Il est facile de saisir dans *le Radeau de la Méduse* un double caractère : le caractère pathétique et le caractère académique. Si Géricault eût vécu plus longtemps, il est probable qu'il se fût délivré complétement des habitudes contractées dans l'atelier de Guérin, on peut même regarder cette conjecture comme certaine; mais ce serait mal comprendre la composition dont je parle, que de n'y pas reconnaître la trace profonde des leçons recueillies par l'auteur dans sa jeunesse. Toutefois, bien que la plupart des figures étudiées individuellement portent l'empreinte des traditions académiques, la justice nous commande de louer sans réserve le désespoir qui anime tous les visages. Je ne

veux pas m'arrêter à discuter la disposition générale des figures, qui forment ce qu'on appelle, dans la langue des ateliers, la pyramide. Pour ma part, je ne crois pas que Géricault, en adoptant cette disposition, ait obéi aux conseils de son maître; je pense que la forme pyramidale lui était dictée par la nature même du sujet. La voile lointaine qui blanchit à l'horizon explique suffisamment la disposition des figures. Tous les naufragés qui ont conservé un reste de force se hissent, à tour de rôle, sur les débris du navire pour apercevoir cette voile. Il n'était guère possible d'exprimer autrement l'espérance qui survit dans le malheureux aux plus terribles angoisses, ou qui du moins se réveille pour soutenir son courage et ranimer sa vigueur pendant quelques instants. Ainsi ce n'est pas dans la forme générale de la composition que je reconnais la trace de l'éducation académique : la nature même de la scène que Géricault avait entrepris de représenter justifie pleinement le parti qu'il a choisi ; mais il faudrait fermer les yeux à l'évidence pour ne pas voir, dans presque toutes les figures de ce tableau, le souvenir de l'enseignement inauguré par David. Est-ce à dire que ces figures manquent de vérité? Telle n'est pas ma pensée. Je n'y vois rien qui choque le bon sens, les convenances poétiques. Cependant, tout en reconnaissant qu'elles s'accordent avec la nature même de la scène, je suis obligé d'avouer qu'elles n'ont pas toute la simplicité qu'on pourrait souhaiter. Ai-je besoin d'indiquer la différence qui sépare la simplicité de la vérité? Ne serait-ce pas, de ma part, une prétention superflue? et si j'essayais de l'indiquer, réussirais-je à la rendre évidente? Où trouver des mots pour marquer cette différence? S'il est facile de la sentir, combien n'est-il pas difficile de l'expliquer! Tous ceux qui ont étudié avec soin la peinture française du consulat et de l'empire me comprendront à demi-

mot; quant à ceux qui attendent de moi la définition précise de cette différence, je dois renoncer à les convaincre, et j'y renonce sans regret. Les figures placées sur *le Radeau de la Méduse*, quoique vraies dans l'acception la plus rigoureuse du mot, puisqu'elles s'accordent avec la nature du sujet, ne sont pas simples, c'est-à-dire ne sont pas conçues spontanément, ont quelque chose tout à la fois de laborieux et de traditionnel. Sous peine d'exagérer, de *surfaire* le mérite de Géricault, il faut absolument proclamer le double caractère de cette œuvre capitale. Le vieillard qui regarde le cadavre de son fils étendu à ses pieds est certainement d'une expression poignante. Cependant il est permis de trouver dans l'attitude même de ce vieillard, d'ailleurs si beau et si grand, quelque chose de solennel et d'un peu théâtral. Le cadavre du jeune homme, dont la couleur est si vraie, semble disposé par une main savante pour faire valoir tous les détails de la forme; on a beau admirer la pâleur livide des joues et des lèvres, les yeux enfouis sous les paupières immobiles; on sent que les membres inférieurs n'ont pas reçu de la mort cette disposition élégante : une main savante, un œil exercé, ont arrangé les lignes de ce cadavre. Les membres sont séparés de façon à marquer toutes les finesses anatomiques; la forme des hanches et des genoux, des jambes et des chevilles, qui aurait pu se révéler incomplétement, si l'auteur eût copié le cadavre d'après nature, nous charme et nous étonne, grâce aux précautions dont je viens de parler. Mon admiration très-sincère pour le talent de Géricault ne m'empêche pas d'apercevoir le côté artificiel de cette figure. Qu'elle soit très-habilement, très-élégamment conçue, je ne le nie pas; mais qu'elle soit très-simplement et très-naturellement disposée, c'est une autre question dont la solution ne saurait être douteuse.

Je ne pense pas, comme je l'ai souvent entendu répéter, que la composition du *Radeau de la Méduse* accuse chez Géricault la stérilité de l'imagination. C'est à mes yeux une imputation purement gratuite et qui ne repose sur aucun fondement. Non, l'homme qui a conçu une telle scène n'est pas un esprit sans puissance, une imagination sans fécondité. Ce qui est vrai, ce qui est évident, c'est que Géricault, lorsqu'il conçut *le Radeau de la Méduse*, n'était pas encore pleinement maître de lui-même, n'avait pas encore secoué le joug de l'école. Ni le spectacle de l'Italie, ni le Vatican, ni le Capitole, n'avaient réussi à effacer complétement de sa mémoire les leçons de Guérin. En nous retraçant la mort des naufragés de *la Méduse*, il se débattait courageusement contre ces souvenirs, mais n'arrivait pas à les chasser. C'est ce qui explique le double caractère de cette composition. Le côté pathétique appartient tout entier à Géricault; c'est là sa gloire, ce qui assure la durée de son œuvre; le côté académique appartient à Guérin. N'oublions pas l'âge de l'auteur, à l'époque où il conçut ce tableau empreint d'un désespoir si poignant. Il avait vingt-neuf ans. Faut-il s'étonner s'il n'a pas donné à sa composition toute l'originalité qu'il avait rêvée, qu'il poursuivait avec tant d'ardeur? Les nombreux tâtonnements par lesquels il a passé, et dont la preuve nous a été conservée, sont là pour attester toute l'énergie de ses efforts. Si la mort n'eût pas interrompu ses travaux, je ne doute pas qu'il n'eût triomphé des souvenirs importuns qui entravaient le développement de son talent. Telle qu'elle est, sa part est encore assez belle.

L'exécution du *Radeau de la Méduse* mérite les plus grands éloges. Il est impossible de méconnaître l'énergie et la réalité qui éclatent dans tous les détails de cette composition. Malgré l'imitation de Michel-Ange Amerighi, il n'est

pas permis de contester la puissance qui se révèle dans toutes les figures de ce vaste poëme. Les procédés sont bien ceux d'Amerighi ; c'est la même manière de distribuer la lumière, d'arriver au relief des parties éclairées par l'exagération des ombres. Tout en reconnaissant que le peintre français a surpris avec une rare habileté, pratiqué avec une singulière adresse tous les secrets d'Amerighi, bon gré, malgré, le spectateur le plus sévère ne peut refuser à Géricault le mérite de l'originalité. Si la distribution de la lumière rappelle la manière du peintre lombard, le choix des formes n'a rien à démêler avec les tableaux qu'il nous a laissés. Ainsi, malgré l'analogie que j'ai signalée, et que je maintiens comme évidente, comme irrécusable, je n'hésite pas à louer la manière de Géricault comme une manière vraiment originale. Les procédés demeurent les mêmes, les formes sont diverses, et le plagiat ne peut être affirmé sans injustice. Si Géricault, en adoptant la méthode d'Amerighi, lui eût emprunté les lignes et les figures de ses compositions, nous aurions le droit de le considérer comme n'existant pas par lui-même, comme relevant d'une nature qui n'est pas la sienne. Les modèles qu'il a choisis, les types qu'il a représentés, répondent victorieusement à ce reproche, ou plutôt nous défendent de l'exprimer. Le cadavre du jeune homme étendu aux pieds de son père n'a rien de commun avec les figures que nous trouvons dans les tableaux d'Amerighi. La galerie du Louvre possède plusieurs ouvrages importants de ce maître, et chacun peut sans peine vérifier l'exactitude de mon assertion. Je n'ai donc pas besoin d'insister. Les preuves que je pourrais fournir, les arguments que je pourrais invoquer, deviennent parfaitement inutiles en présence des compositions d'Amerighi. *Le Christ au tombeau* démontrera mieux que toutes les paroles en quoi Géricault diffère d'Amerighi.

Si j'abandonne le maître lombard pour comparer Géricault aux peintres les plus illustres de son temps, à ne considérer que la question d'exécution, je ne puis m'empêcher de le proclamer supérieur à tous ses contemporains. Les plus belles toiles de Gros, si éclatantes d'ailleurs par la richesse et la variété de l'invention, sont bien loin de pouvoir se comparer au *Radeau de la Méduse* sous le rapport de l'exécution. Dans *la Bataille d'Eylau*, dans *la Bataille d'Aboukir*, dans *la Peste de Jaffa*, les figures du premier plan manquent de solidité. C'est ce qu'on appelle dans la langue des ateliers de la peinture *lanterne*. Je me sers à dessein de cette expression, qui pourra sembler barbare, parce qu'elle rend avec une rare précision le sens vrai de ma pensée. Je ne veux pas comparer Gros et Géricault ; ce serait un pur jeu d'esprit, un parallèle sans intérêt, sans profit pour le lecteur. Il est incontestable qne Gros, dans les diverses compositions que je viens de rappeler, a fait preuve d'une souplesse, d'une fécondité que Géricault eût peut-être montrées, s'il eût vécu plus longtemps, mais qui ne se trouvent pas dans les œuvres qu'il nous a laissées. Si Gros, sous le rapport poétique, doit être considéré comme supérieur à Géricault, Géricault, sous le rapport de l'exécution, est incontestablement supérieur à Gros. Préoccupé très-justement de l'effet dramatique, Gros néglige trop souvent l'imitation de la réalité, surtout dans les figures du premier plan ; il se contente d'indications grossières et ne prend pas la peine de modeler ce qu'il indique. Géricault, sans accorder moins d'importance à l'effet dramatique, traite avec un soin persévérant l'imitation de la réalité; il s'efforce d'en reproduire tous les détails avec un soin scrupuleux, et ses efforts sont presque toujours couronnés de succès. La poitrine du jeune homme étendu aux pieds de son père, qui est sans contredit la figure la plus remarquable

du tableau que j'étudie, ne laisse rien à désirer sous le rapport de l'imitation ; les fausses côtes sont indiquées avec une précision qui défie tous les reproches. On trouverait difficilement, dans l'histoire entière de la peinture, un modèle rendu plus exactement. Toutes les parties de ce cadavre sont traduites avec une fidélité qui étonne, qui épouvante. Ni David, ni Girodet, ni Gros n'ont jamais trouvé, pour représenter la forme humaine, la puissance, l'énergie que nous admirons dans Géricault. *Le Déluge* de Girodet, si justement applaudi d'ailleurs pour la science qu'il nous révèle, demeure bien loin de la figure qui tout d'abord attire l'attention dans *le Radeau de la Méduse.*

Ainsi l'Italie, que tant d'esprits étroits regardent comme une épreuve dangereuse, loin d'altérer l'originalité de Géricault, lui a laissé toute sa puissance, et je puis même affirmer qu'elle l'a doublée. L'élève de Guérin, en étudiant les murailles de Rome, n'a pas renoncé à ses instincts et n'a emprunté aux maîtres italiens qu'une méthode plus sûre pour les contenter. C'est ce qui arrive toujours aux natures vraiment fortes. Le spectacle des grandes œuvres ne peut énerver que les natures indigentes. Tous les esprits doués de riches facultés, en contemplant les efforts du génie humain, se sentent saisis d'une émulation généreuse, et, sans se proposer une imitation servile, s'efforcent de dérober aux maîtres privilégiés les secrets de tout ce qu'ils ont si glorieusement pratiqué. Ils demeurent ce qu'ils étaient avant de se trouver face à face avec ces œuvres immortelles ; ils gardent leur nature, leurs vœux, leurs inspirations, et n'emploient leur énergie qu'à surprendre les ruses du métier. Pour ma part, je crois sincèrement que Géricault, s'il n'eût pas visité l'Italie, n'aurait pas donné au *Radeau de la Méduse* la beauté qui nous étonne et qui assure la durée de son nom.

Quel rang faut-il donc assigner à Géricault dans l'histoire de l'école française, dans l'histoire générale de la peinture? Il est incontestable, et je me suis efforcé de le prouver, que Géricault, dans les ouvrages trop peu nombreux qu'il nous a laissés, a fait preuve d'un immense talent ; mais à quoi ce talent s'est-il appliqué? quelle a été sa direction? quel a été son but? L'auteur de *la Méduse*, estimé sévèrement, sans prévention, sans partialité, ne s'est jamais proposé, du moins dans ses œuvres connues, qu'une seule chose, l'expression de la réalité. Or, est-il permis de voir dans l'expression de la réalité le but suprême de l'art? Je ne parle pas, bien entendu, des formes de la fantaisie, où l'imitation ne joue aucun rôle. Il est trop clair en effet que l'architecture et la musique n'ont rien à démêler avec la réalité; mais dans les arts mêmes qu'on est convenu d'appeler arts d'imitation, dans la peinture, dans la statuaire, dans la poésie, l'expression de la réalité ne résume pas la tâche entière de l'intelligence humaine. Phidias, Raphaël, Homère, ont établi leur gloire sur de plus solides fondements. Les tympans et la frise du Parthénon, les chambres du Vatican, le récit poétique de la guerre de Troie, offrent aux hommes clairvoyants quelque chose de plus que la réalité. Pour ne pas le comprendre, pour ne pas le proclamer, il faut tout simplement ne pas comprendre le rôle de l'intelligence humaine et la transformation que subissent les objets en passant du monde extérieur dans la conscience qui les perçoit. Réduire les arts d'imitation à l'expression de la réalité, vouloir que le peintre, le statuaire et le poëte se proposent comme but suprême la transcription de ce qu'ils voient, c'est nier la nature et la puissance de l'imagination, c'est confondre l'imagination et la mémoire. Le souvenir ne suffit pas, il faut faire un choix dans les objets que la mémoire nous retrace, et combiner de la façon la plus har-

monieuse les traits gravés dans la pensée. Que Géricault connût parfaitement le but de la peinture, qu'il se fût rendu compte de toutes les conditions de son art, je ne songe pas à le mettre en doute. *Le Radeau de la Méduse*, j'en demeure profondément convaincu, n'eût pas été son dernier mot. Cependant, comme nous devons le juger d'après ses œuvres et non d'après les pensées que nous pouvons légitimement lui attribuer, nous sommes forcé de caractériser ce tableau d'après les seules qualités qu'il nous révèle. Or, ces qualités, sur lesquelles j'ai appelé l'attention, estimées d'une façon générale, se réduisent à l'expression de la réalité. Et s'il est vrai, comme je le pense, sans vouloir essayer de le démontrer, que la tâche du peintre n'est pas renfermée tout entière dans l'imitation, il faut bien reconnaître que Géricault, malgré son prodigieux talent, n'est pas un peintre complet. Je lui rends pleine justice, mais il m'est impossible de voir en lui un homme digne de prendre place à côté de Léonard, de Michel-Ange, de Raphaël.

Je n'ignore pas qu'une telle déclaration semblera puérile à tous les esprits familiarisés avec l'histoire de la peinture. Aussi n'est-ce pas pour eux que je parle. Je m'adresse au public français, habitué à entendre citer Géricault comme chef, comme rénovateur de la peinture française. Combien de fois le nom de Géricault n'a-t-il pas retenti à mes oreilles comme le nom d'un maître qui défie tous les reproches ! Le réalisme a fait, depuis quelques années, des progrès effrayants dans toutes les branches de la fantaisie. L'invention est considérée par la foule, et malheureusement aussi par un grand nombre de peintres, de statuaires et de poëtes, comme une condition secondaire. Imiter, transcrire littéralement, s'appelle aujourd'hui faire preuve de génie. Or, Léonard, Michel-Ange et Raphaël, qui sans doute connaissaient la nature aussi bien que les réalistes de nos jours,

n'ont pas circonscrit leur tâche dans ces étroites limites. Pour ces génies privilégiés, l'imitation était un moyen et non pas un but. Si *la Cène* de Sainte-Marie des Grâces, *le Jugement dernier*, *l'École d'Athènes*, n'offraient pas à nos regards quelque chose de plus que l'imitation fidèle de la réalité, Léonard, Michel-Ange, Raphaël n'occuperaient pas dans l'histoire une place si considérable. Il y a dans leurs œuvres un mérite indépendant de l'imitation. On trouverait sans peine dans l'école hollandaise, dans l'école flamande, plus d'un maître dont le pinceau a copié la nature avec une fidélité que Rome et Florence n'ont jamais connue, et pourtant Rome et Florence tiennent le premier rang : pourquoi? C'est que Rome et Florence ont compris toute l'importance de l'idéal dans la peinture.

Géricault, voyant l'école française s'épuiser dans l'imitation servile de la statuaire antique, a voulu la rappeler à la source même de toute vérité, à l'imitation de la nature. A l'heure où il est venu, peut-être n'avait-il rien de mieux à faire. Quelque jugement que nous portions sur ses œuvres, nous devons reconnaître qu'il a exercé sur l'école française une action salutaire. Pour marquer nettement le rang qui lui appartient, il faut étudier son rôle en même temps que ses œuvres : c'est la seule manière de lui rendre justice. Si le temps lui a manqué pour nous révéler toute sa pensée, s'il n'a pas satisfait à toutes les conditions de son art, s'il a toujours attribué, du moins dans ses œuvres, trop d'importance à la réalité, il a laissé dans l'école française une trace profonde, et vouloir contester les services qu'il lui a rendus serait se rendre coupable d'ingratitude. *Le Radeau de la Méduse*, d'où l'idéal n'est pas d'ailleurs complétement absent, n'est pas le dernier mot de la peinture, ce n'est pas non plus le dernier mot de Géricault : je prends à témoin tous ceux qui ont vécu dans son inti-

mité, et qui savent ce qu'il pensait, ce qu'il disait de cet ouvrage si justement admiré. Géricault est à Nicolas Poussin ce que Ribeira est à Murillo, ce qu'Amerighi est à Raphaël.

1851.

FIN DU PREMIER VOLUME.

TABLE

—

FIN DE LA TABLE DU PREMIER VOLUME.

Paris. — Typ. Vᵉ Dondey-Dupré, rue Saint-Louis, 46.






BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE
3 7531 00114273 7